

فن التمثيل
الدروس الستة الأولى
تأليف
ريتشارد بولسلافسكى
ترجمة
أنور المشرى
مراجعة
كامل يوسف
وزارة الثقافة والارشاد القومى
المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

ACTING

By

R. Boleslavsky

ملتزم الطبع والنشر
دار النهضة العربية
٣٢ شارع عبد الخالق ثروت

المقدمة

تقديم

كان كتاب « طريق الخيالة » سبباً فى النجاح الأدبى المباشر الذى لقيه ريتشارد بولسلافسكى . وقد اختلفت الآراء فى الكتاب فاعتبره البعض « عملا لعبقرى » ، أو « أفضل وثيقة إنسانية للأحداث السابقة على الثورة الروسية » ، أو « سيرة روائية خطتها يد أستاذ » ، أو « كتابة جديدة للتاريخ » . إلا أنه بغض النظر عما قاله النقاد عنه إلى جانب هذا ، فقد أضافوا كلهم تقريباً على اختلاف ألوانهم أن الكتاب وضع بصورة درامية مثيرة ، من الواضح أنها عمل ذهن مدرب فى المسرح . ولهم الحق فى قولهم هذا ، لأن السترة العسكرية لضابط من ضباط الخيالة البولندية لم تكف لإخفاء شخصية المؤلف ريتشارد بولسلافسكى الممثل فى « مسرح الفن » بموسكو ومدير « استديو مسرح الفن » فى موسكو ومدير « المسرح التجريبى » فى أمريكا ومخرج الكثير من المسرحيات الناجحة فى برودواى والكثير من الأفلام فى هوليود .

أما الحقيقة التى يبدو أن كثيراً من النقاد لم يتنبهوا إليها فى هذا الكتاب الرائع وفى ملحمته « هبطت الرماح » ، فهى أن أسلوب بولسلافسكى ونظرته وإن كانتا دراميتين بصورة لا تقبل الشك . إلا أنهما لا يمتان بكبير صلة إلى فن كاتب المسرحية ، إذ لم يكن كتاب « طريق الخيالة » نتاجا لعقلية مؤلف درامى استحال روائياً ، إنما كان نتاجا لعقلية ممثل . والواحد منهما يكاد يكون نقيض الآخر . لأن الممثل عادة يتصف

باللعثمة والخجل من الإفاضة فى الكلام ، وهو لا يعرف عادة الطبيعة أو الكيفية التى يعمل بها لكى يؤدى وظيفته كممثل . وحتى عندما يعرف فمن العسير عليه أن يقول ما يعرفه أو يكتبه . وكل ما يستطيعه هو أن يعبر عن معرفته هذه بالأفعال . فلغته هى لغة الحركة ، والإيماء والصوت وخلق الشخصية وعرضها بأشياء يؤديها أو لا يؤديها . بينما نجد أن المؤلف الدرامى ، يتعامل بالكلمات بسهولة أكبر ويكتب بتدفق ويحلل الشخصية والموقف والأحداث والسلوك والأسلوب بلغته الخاصة. وكل ما كتب حتى الآن عن فن التمثيل وحرفيته — إنما كتبه المؤلفون الدراميون أو النقاد : وهذا هو السبب فى قلة الكتب المطبوعة فعلا التى تشرح وتفسر الممثل لنفسه وللمشتغلين معه بالتمثيل .

ولهذا يبرز كل من تالما وفانى كمبل ، وكوكوكيلن ، ومن بين المحدثين لويس كالفرت ، وستانسلافسكى ، كممثلين حاولوا تحليل فن التمثيل . إلا أن مساهمة ستانسلافسكى الرائعة فى هذا المضمار تتداخل مع سيرة حياته فى كتاب « حياتى الفنية » . أما الباقى كله فهو فى صورة عامة محاولة لخلق فلسفة للتمثيل أكثر منها لتحليل عناصر فن التمثيل أو لوضع قواعد حرفية للممثل . هل من الضرورى بالنسبة للممثل أن يكون قد مر بتجربة عاطفية ما ليستطيع أن يصورها ، وهل يستطيع تصويرها بصورة أفضل إذا كان يجدد الشعور بها بالفعل فى كل مرة يؤديها ، وهل يستطيع ذلك أن يصبح التمثيل بعيداً كل البعد عن الحياة أو قريباً منها بقدر الإمكان ؟ هذه هى المشاكل التى يعكف هؤلاء الممثلون الفلاسفة على حلها . وقد استطاعت كتاباتهم بما تضمنته من أمثلة استمدوها من تجاربهم الرفيعة أن تلقى أضواء كبيرة على هذا الميدان . فقد أوضحت

القواعد الأساسية لفن التمثيل لكثير من الفنانين . لكنها لا تساعد الممثل على تعلم عناصر حرفته .

ولهذا نجد أن هذه الأبحاث « الدروس الستة الأولى فى التمثيل » والتى كتبها بولسلافسكى فى صورة حوار تعتبر فريدة من نوعها فى هذا المضمار . وهى وإن كانت مكتوبة فى أسلوب مرح ، إلا أنها تستهدف مساعدة الممثل الناشىء على شق طريقه إذ أن كل كلمة فيها تنصب على موضوعها بصورة جادة ، ومحسوبة حساباً دقيقاً ، ونتيجة لجهود سنوات طويلة قضاها المؤلف فى العمل والدراسة كممثل ومخرج فى ميدان الاحتراف وفى « مسرح الفن » . وهذه الأبحاث تنتقى للممثل الناشىء أدواته التى يعمل بها وتوضح له كيف يستعملها . وهى مهمة جديرة بالامتنان والشكر . لأنه بينما نجد أن أدوات الممثل كلها داخل جسده وعقله وروحه ، نجد أنها لهذا الالتصاق الشديد به أصعب فى فصلها ومحاولة استخدامها استخداماً خاصاً من الأدوات المصنوعة من الخشب أو الحديد . فالممثل مضطر إلى أن يجعل من التركيز والملاحظة والتجربة والذاكرة والحركة والتوازن والخلق والتسليط خداماً لموهبته .

وقد حدد بولسلافسكى بنفسه منذ سنوات مضت فى مقال كتبه عن « أسس التمثيل » الميدان الذى تتناوله هذه الأبحاث إذ قال . . « إن فن الممثل لا يعلم . إذ يجب أن تولد مع الممثل القدرة على التمثيل . أما الحرفية التى تتيح لموهبته التعبير من خلالها ، فمن الممكن ، بل ومن الضرورى تعلمها ، وتقدير هذه الحقيقة أمر بالغ الأهمية ليس بالنسبة لطلبة التمثيل فحسب ، إنما بالنسبة لكل ممثل راغب فى استكمال عناصر فنه .

لأن الحرفية ما هى إلا شىء واقعى كل الواقعية ومن الممكن أن يجعل لمن منها شيئاً شخصيا خاصاً به .

وليست تنمية إمكانيات الممثل الجسمانية هى ما يسميه بولسلافسكى حرفية على الرغم من أنه يعترف بأهميتها ويؤكدها . لأنه يشبه تدريبه الجد بضبط أوتار الآلة الموسيقية . إذ يمضى فى مقاله ليقول :

« حتى الكمان المضبوطة أوتاره ضبطاً دقيقاً لا يستطيع أن يعزف بمفرده مستقلا عن العازف الذى يجعله يصدر أنغامه . ومعدات الممثل المثالى لا تكمل إلا إذا توصل إلى حرفية صانع العواطف أو الخالق ، وإلا إذا استطاع أن يتبع نصيحة جوزيف جيفرسون فى أن يحتفظ بقلبه دافئاً وبرأسه بارداً فهل فى الإمكان الوصول إلى هذا ؟ بكل تأكيد ، المهم أن تفكر فى الحياة على أنها تتابع متصل لنوعين مختلفين من الخطوات . . خطوات المشكلة وخطوات الفعل . والخطوة الأولى بالنسبة للممثل هى أن يفهم طبيعة المشكلة التى تواجهه . وعند ذلك تدفعه شرارة الإرادة إلى الفعل الحركى . وعندما يدرك الممثل أن الحل لدور معين قد يكون فى مجرد قدرته أولا على الوقوف على المسرح لفترة قد لا تزيد على واحد على خمسمائة من الثانية وهو متزن التفكير واثق من غرضه واع بالمشكلة التى تواجهه ، ثم فى الاندماج بنفسه بقوة فى الفعل الذى يتطلبه الموقف خلال الواحد على خمسمائة من الثانية التالى أو خلال الثوانى الخمس أو العشر التالية حسبما كان الأمر ، يكون بذلك قد وصل إلى الحرفية الكاملة للتمثيل . »

المطلوب أولا هو أن تعرف تماماً ما يجب أن تعمل ، ثم تعمله بصورة صحيحة . هذا كل ما فى الأمر . ولقد يبدو هذا يسيراً غاية اليسر

إلا أنه ليس من باب المصادفة أن يفصل بولسلافسكى بين زيارات الفتاة له ، وهى موضوع هذه الدروس كلها ؛ بفترات تبلغ شهوراً وسنوات فى بعض الأحيان . لأنه يفكر بصورة عملية وليس بطريقة ما يتمناه المرء . فهو يعرف طول الطريق الذى ستحتاج إلى قطعه بين الدروس . وهو يعرف أن التمثيل أكثر من أى فن آخر ؛ إما أن يكون جيداً كل الجودة أو لا يكون . وأن الممثل لا يصنع بين عشية وضحاها . وهو يقبل الحقيقة التى تقول إن مهنة التمثيل قد تستغرق عمراً كاملا من العمل وإنها مهنة جديرة كل الجدارة بأن يبذل المرء فى سبيلها عمراً كاملا

اديث . ج . ر . اسحق

الدرس الأول

التركيز

الوقت صباحا . فى غرفتى . طرق على الباب)

أنا : أدخل

(يفتح الباب فى بطء وتهيب ، وتدخل فتاة جميلة فى الثامنة عشرة . تتطلع إلىّ بعينين واسعتين مرتاعتين وهى تعصر حقيبة يدها فى عنف

الفتاة : أنا . . . أنا . . . سمعت أنك تعلّم فن الدراما . . .

أنا : لا . . آسف . . فالفن لا يمكن أن يعلم . . ومن يرد أن يملك ناصية الفن لا بد أن يكون صاحب موهبة . والموهبة ، إما أن توجد لدى المرء أو لا توجد . ولقد تستطيعين تنمية الموهبة بالعمل الشاق ، لكن خلقها من العدم أمر مستحيل . ومهمتى قاصرة على مساعدة أولئك الذين استقر عزمهم على العمل فى المسرح ، وينشدون تثقيف أنفسهم وتنمية مداركهم من أجل العمل فى هذا المضمار بأمانة وشرف .

الفتاة : نعم ، بالطبع . أرجوك أن تساعدنى ، فأنا أحب المسرح حباً جماً

أنا : حب المسرح لا يكفى . فمن ذا الذى لا يحبه ؟ إنما على المرء أن يكرس نفسه للمسرح وأن يهبه حياته بأسرها ، وأن يمنحه كل تفكيره وعواطفه ! وأن يضحى من أجله بكل شىء ويتحمل فى سبيله كل شىء . وأهم من هذا كله ، أن يكون المرء على استعداد لأن يعطى المسرح كل شىء — كل كيانه — وألا يتوقع من المسرح أن يمنحه شيئاً فى مقابل ذلك ، حتى ولا مثقال ذرة من أسرار جماله وجاذبيته .

الفتاة : أعرف ذلك . فقد قمت بأدوار كثيرة فى المدرسة ، وأدرك أن المسرح يجلب معه العناء . ولكنى لست خائفة . وأنا على استعداد لأى شىء إذا استطعت فقط أن أمثل ، أمثل ، أمثل .

أنا : وإذا فرضنا أن المسرح لا يريدك أن تمثلى ، وتمثلى ، وتمثلى ؟

الفتاة : ولماذا ؟

أنا : قد يجدك بلا موهبة

الفتاة : لكنى عندما كنت أمثل فى المدرسة . .

أنا : أى مسرحية قمتم بتمثيلها ؟

الفتاة : الملك لير . (١)

أنا : وأى دور قمت بأدائه فى هذا العبث ؟

الفتاة : دور الملك لير نفسه . وكان من رأى كل أصحابى ، وأستاذ الأدب ، بل وعمتى مارى أيضاً ، أننى كنت رائعة فى التمثيل ، وأننى بلا شك موهوبة .

أنا : معذرة . . لست أقصد أن أنتقد الأشخاص الظرفاء الذين سميتهم لى ، لكن هل أنت على ثقة من أنهم خبراء فى تذوق المواهب ؟

الفتاة : أستاذنا شديد التدقيق وهو نفسه الذى دربنى على دورى فى مسرحية الملك لير ، وهو مرجع عظيم فى هذه الأمور .

أنا : فهمت . فهمت . والعمة مارى ؟

الفتاة : لقد قابلت السيد بيلاسكو شخصياً (١) .

(١) إحدى تراجيديات شيكسبير الخالدة .

(٢) مؤلف ومخرج وممثل أمريكى معروف (١٨٥٩ — ١٩٣١) .

أنا : كل هذا عظيم . ولكن هل لك أن تخبريني كيف أرادك أستاذك ، وهو يدربك على الملك لير ، أن تؤدى هذه السطور مثلا .. « هى ياريا وشقى وجنتيك .. ثورى .. هى » .

الفتاة : أتريد أن أمثلها لك ؟

أنا : لا .. يكفى أن تخبريني كيف تعلمت أن تقرأى هذه السطور ، وأى شيء كنت تحاولين الوصول إليه .

الفتاة : كان على أن أقف هكذا وقدماى متلاصقتان ، وأنحنى بجسمى قليلا إلى الأمام وأرفع رأسى هكذا ، وأمد ذراعاى إلى السماء ، وأهز قبضتى . وعند ذلك أنهل نفساً عميقاً ثم انفجر فى ضحك ساخر — ها . ها . ها (تضحك ضحكة صبيانية رقيقة لا يستطيع أن يضحكها إلا من كان فى مثل سنها البرىء) ثم أنطق الكلمات بأعلى صوت ممكن ، كما لو كنت ألعن عناصر الطبيعة : « هى ياريا » وشقى وجنتيك . ثورى . هى » .

أنا : شكراً لك . هذا كاف جداً ليفهم المرء طبيعة دور الملك لير فهماً واضحاً ويتبين نوع موهبتك فى نفس الوقت . والآن هل لى أن أطلب منك شيئاً آخر ؟ أرجو أن تلقى نفس هذه الجملة مرتين إذا سمحت : الأولى تلعنين فيها عناصر الطبيعة ، والثانية دون أن تلعنيها . فقط حافظى على معنى العبارة ، على الفكرة التى تتضمنها .

(لا تفكر الفتاة طويلا ، إذ أنها فيما يبدو قد ألفت لعنة السماء)

الفتاة : عند ما نلعن السماء ، تلقى العبارة هكذا « هبيبيي ياريا وشقيي

وجنتيك ثووورى ، هبيبيي » (وتبذل الفتاة جهداً كبيراً لتصب لعناتها على السماء ، لكنى أرى السماء من خلال النافذة . وهى تضحك من اللعنة ، فأضحك أنا الآخر) أما بدون لعنة السماء ، فيجب أن تلقى بطريقة مغايرة .. است أدرى كيف . أليس هذا مضحكا ؟ حسن ، هكذا (يبدو عليها الارتباك ثم لا تلبث أن تبتسم ابتسامة ساخرة وتنطق العبارة كلها بسرعة وعلى وتيرة واحدة وهى تبتلع الكلمات) هبيبيا ريا وشقيو جنتييكثوريهي) ويتملكها الارتباك وتحاول أن تحطم حقيبة يدها . وتمر فترة صمت) .

أنا : ياللغرابة . لحداثة سنك لا تترددين لحظة قبل أن تلعنى السماء ، ومع ذلك تعجزين عن ترديد هذه الكلمات ببساطة ووضوح حتى تفصحى عن معناها الداخلى . تريدين أن تعزفى ليلية لشوبان دون أن تعرفى بديهيات الألحان . تقطبين وجهك وتشوهين كلمات الشاعر وأحاسيسه الخالدة ، وفى الوقت نفسه لا تملكين أولى خصائص الإنسان المتعلم — وهى القدرة على نقل أفكار الآخرين ومشاعرهم وكلماتهم بطريقة منطقية . أى حق لك فى أن تقولى أنك قد عملت فى المسرح ؟ لقد حطمت معنى كلمة « المسرح » من أساسها .

(فترة صمت . تتطلع إلى الفتاة بعينى برىء صدر عليه حكم بالإعدام بينما ترقد حقيبة اليد الصغيرة على الأرض) .

الفتاة : ينبغى إذن أن أقلع عن التمثيل نهائياً ؟

أنا : ماذا يحدث لو قلت نهائياً ؟ (فترة صمت . تتغير نظرات الفتاة وكأنما تحدق فى أعماق مباشرة بنظرة حادة فاحصة ، وعندما ترى أننى لا أمزح ، تقرض على أسنانها وتحاول عبثاً أن تخفى مايدور فى دخيلتها . ولكن بلا جدوى . وتنحدر من عينيها دمعة حقيقية هائلة . وفى هذه اللحظة تصبح الفتاة عزيزة على نفسى ، وتفسد على كل ماكنت أعتزمه حيالها . وأخيراً تسيطر على نفسها وتضغط على أسنانها ثم تقول فى صوت منخفض) .

الفتاة : لكنى سأمثل ، فليس فى حياتى شىء سوى التمثيل (وهن فى الثامنة عشرة يخاطبنك بهذه اللهجة دائماً ، ولكنى مع ذلك أتأثر تأثراً عميقاً) .

أنا : على رسلك . ولكن يجب أن أصارحك بأنك فى هذه اللحظة بالذات قد أسديت للمسرح ، أو بعبارة أصح ، أسديت لنفسك فى المسرح أضعاف ما أسديته بتمثيلك لكل ماقمت به من أدوار فقد عانيت فى هذه اللحظة ، وعرفت معنى الإحساس العميق ، وهذان شيئان لا يمكن الاستغناء عنهما فى أى فن من الفنون وبخاصة فى المسرح . ولن تبلغى السعادة المقرونة بالخلق الفنى وبمولد قيمة فنية جديدة ، إلا إذا دفعت هذا الثمن . ولكى أثبت لك ذلك لنعمل معاً فى التو واللحظة . لنحاول أن نخلق قيمة فنية صغيرة — ولكن حقيقية — تناسب مقدرتك . وهذه هى الخطوة الأولى فى تنميتك كممثلة (وما تلبث الدمعة الهائلة الجميلة أن تنسى وتختفى فى جهة ما من الفضاء . وتبدو بدلا منها ابتسامة سعيدة ساحرة . والواقع أنه لم يكن يدور بخلدى يومـــاً أن صوتى

الأجش يستطيع أن يحدث مثل هذا التغير ؟) أصغ إلى ، وأجيبى بصدق . هل شاهدت من قبل إخصائياً منكباً على العمل فى مشكلة خلاقة ؟ ربان سفينة مثلا يعمل فوق عابرة محيطات وفى رقبته مسئولية آلاف الأرواح ، أو عالم أحياء يتابع أبحاثه من خلال ميكروسكوبه ، أو مهندساً معمارياً يضع تصميم جسر معقد ، أو ممثلا عظيما ترينه من الكواليس أثناء أدائه لدور رائع ؟

الفتاة : شاهدت جون باريمور من الكواليس وهو يمثل هاملت .

أنا : وما الذى أثر فيك أكثر مما عداه وأنت تراقبينه ؟

الفتاة : كان رائعاً .

أنا : أعرف هذا . لكن أى شىء آخر ؟

الفتاة : لم يحس بوجودى .

أنا : هذا أكثر أهمية . فهو لم يحس بوجودك أنت وحدك فحسب ، إنه لم يحس بوجود كل من حوله . فقد كان مستغرقاً فى عمله التمثيلى مثله مثل ربان السفينة أو العالم أو المهندس المعمارى — كان فى حالة تركيز .

تذكرى كلمة « تركيز » هذه فهى كبيرة الأهمية فى كل فن من الفنون وبخاصة فى المسرح . التركيز هو تلك الخاصية التى تسمح لنا بتوجيه كل قوانا المعنوية والعقلية نحو غرض واحد محدد ، والبقاء على هذه الحالة إلى الأمد الذى يروق لنا ، بل وأحياناً إلى أبعد ما تحتمله قوانا العضلية . ولقد عرفت فى وقت من الأوقات صياداً لم يترك دفة قاربه خلال إحدى العواصف مدة ثمان

وأربعين ساعة ، إذ كان مركزاً حواسه حتى اللحظة الأخيرة على عمله فى توجيه قاربه ولم يسمح لجسده بالتهاوى إلا بعد أن عاد بقاربه سالماً إلى الميناء . وهذه القوة ، هذه الثقة فى السيطرة على النفس ، هى الخاصية الأساسية لكل فنان خلاق . وعليك أن تبحثى عنها داخل نفسك وتعملى على تنميتها إلى درجة التشبع .

الفتاة : ولكن كيف ؟

أنا : سأقول لك فلا تتعجلى . . إن فن المسرح يتطلب نوعاً خاصاً من التركيز . فلربان السفينة بوصلته ، وللعالم ميكروسكوبه ، وللمهندس المعمارى رسومه ، وكل هذه أشياء خارجية مرئية يتناولونها بالتركيز والخلق ، ولهم إذا جاز القول ، هدف مادى توجه إليه كل قوتهم . ونفس الشىء صحيح بالنسبة للمثال والرسام والموسيقى والمؤلف . لكن الأمر مختلف تماماً بالنسبة للممثل . فهل تعرفين ما هى غاية تركيزه فى رأيك ؟

الفتاة : الدور الذى يضطلع به .

أنا : هذا صحيح حتى يحفظه . لكن الممثل لا يبدأ عملية الخلق إلا بعد أن يفرغ من الدراسة والتدريبات . أو لنقل إن خلقه للدور يتم فى أول الأمر بطريقة البحث والتنقيب . وفى ليلة الافتتاح يبدأ فى الخلق بطريقة إنشائية أثناء التمثيل . وما هو التمثيل ؟

الفتاة : التمثيل ؟ التمثيل هو عندما يمثل ، يمثل . . لست أدرى .

أنا : تريدين أن تكرسى حياتك كلها لمهنة لا تعرفين كنهها ؟ التمثيل هو حياة النفس الإنسانية التى تولد عن طريق الفن ، وغاية تركيز

الممثل فى المسرح الخلاق هو النفس الإنسانية . ففى المرحلة الأولى من عمله — مرحلة البحث والتنقيب . تكون غاية التركيز لديه هى ذاته وذات من يحيط به من الرجال والنساء . بينما تصبح فى المرحلة الثانية — المرحلة الإنشائية — ذاته وحدها . الأمر الذى يعنى أنه كى نستطيع التمثيل يجب أن نعرف كيف تركز الحواس على شىء غير محسوس مادياً — على شىء لا نستطيع أن ندركه إلا بالنفاذ إلى أعماق كياننا ، والتعرف على ما لا يستبين فى الحياة إلا فى لحظة من أكبر لحظات العاطفة أو أعنف لحظات الصراع . وبلغة أخرى ، أنت فى حاجة إلى تركيز روحى على عواطف لا وجود لها ولكنك تخترعينها أو تتخيلين وجودها .

الفتاة : ولكن كيف يستطيع المرء أن ينمى فى نفسه شيئاً لا وجود له ؟ من أين يبدأ ؟

أنا : من البداية الأولى . ليس من ليلية شوبان إنما من أبسط المقامات الموسيقية ، فهذه المقامات الموسيقية هى حواسك الخمس : البصر والسمع والشم واللمس والذوق . وهى مفتاح عملية الخلق بالنسبة لك ، تماماً كالسلم الموسيقى بالنسبة لليلية شوبان . تعلمى كيف تسيطرين على هذا السلم الموسيقى ، كيف تركزين بكل كيانك على حواسك ، فتجعلينها تعمل صناعياً وتقدمين لها المشاكل المختلفة وتخلقين لها الحلول .

الفتاة : لعلك لا تعنى أننى لا أعرف كيف أصغى أو كيف أحس .

أنا : قد تعرفين ذلك فى الحياة العادية . فقد علمتك الطبيعة بعض

الشيء . (تنتابها جرأة شديدة وتتحدث كما لو كانت تتحدى العالم بأسره) .

الفتاة : بل على المسرح أيضاً .

أنا : حقاً ؟ لنرى أرجو أن « تصغى » ، وأنت فى جلستك هذه إلى صرير فأر خيالى فى ذلك الركن .

الفتاة : وأين جمهور المتفرجين ؟

أنا : لا دخل لك فى ذلك على الإطلاق . فجمهورك ليس فى عجلة من أمره بعد لكى يقبل على شراء التذاكر لمشاهدتك . اطرحى أمره جانباً ونفذى الموضوع الذى أعطيتك إياه أصغ إلى صرير فأر فى ذلك الركن .

الفتاة : كما تريد (يلى ذلك حركة قاصرة بالأذن اليمنى ثم اليسرى لا علاقة لها بالإصغاء إلى الصرير الخافت الذى يصدر عن فأر) .

أنا : الآن أرجو أن تصغى إلى فرقة موسيقية سيمفونية تعزف المارش المشهور فى أوبرا عايدة . هل تعرفينه ؟

الفتاة : طبعا .

أنا : تفضلى (يلى ذلك نفس العملية السابقة — حركات لا علاقة بينها وبين الإصغاء إلى مارش يعبر عن النصر . فأبتسم . وتدرك الفتاة أن فى الأمر خطأ فترتبك و تنتظر حكمى) .

أرى أنك قد أدركت مدى عجزك وقصورك عن تبين الفرق بين الأفعال الهينة والأفعال العالية .

الفتاة : لقد أعطيتنى موضوعاً غاية فى الصعوبة .

أنا : وهل أيسر عليك أن تلعنى السماء فى الملك لير ؟ لا يا عزيزتى ، بصراحة ، أنت لا تعرفين كيف تخلقين أبسط وأصغر جزء من حياة النفس الإنسانية إذ ينقصك التركيز الروحى ، ولست عاجزة عن خلق المشاعر والعواطف المعقدة فحسب ، بل إنك لا تستحوذين حتى على حواسك نفسها . وعليك أن تتعلمى كل هذا عن طريق التدريبات اليومية الشاقة التى أستطيع أن أزودك بالآلاف منها والتى تستطيعين ، بشىء من التفكير أن تخترعى لنفسك مزيداً منها

الفتاة : حسن . سأتعلم . سأفعل كل ما تأمرنى به ، فهل أصبح ممثلة عند ذاك ؟

أنا : يسعدنى أنك تسألين . طبعاً لن تصبحى ممثلة عند ذاك . فالإصغاء والمظهر والشعور الصادق ليست كل شىء . إذ يجب أن تؤدى كل ذلك بمئات الأساليب . لنفرض أنك تمثلين . فيرتفع الستار وتكون مشكلتك الأولى هى الإصغاء إلى صوت سيارة تبتعد . وعليك أن تؤدى ذلك بطريقة تحمل الألف متفرج فى قاعة المسرح ، وكلهم فى تلك اللحظة منصرف بدوره إلى التركيز على غاية تهمه — واحد على بورصة الأوراق المالية ، وواحد على متاعب البيت ، وواحد على الشئون السياسية ، وواحد على طعام العشاء أو على الفتاة المليحة الجالسة فى المقعد المجاور — طريقة تحملهم على أن يدركوا ويحسوا على الفور أن تركيزهم أقل أهمية من تركيزك ولو أنك تركزين على مجرد صوت سيارة وهمية تبتعد . يجب أن يشعروا

أنه ليس لهم الحق فى التفكير فى بورصة الأوراق المالية فى حضرة سيارتك الوهمية وأنك أكثر منهم قوة ، وأنك فى تلك اللحظة أهم فرد فى العالم ، وأنه لا يوجد من يجرؤ على إزعاجك . فليس هناك من يجرؤ على إزعاج رسام أثناء عمله ، والخطأ خطأ الممثل نفسه إذا سمح للجمهور بالتدخل فى عملية الخلق التى يزاولها . ولو أن كل الممثلين امتلكوا التركيز والمعرفة اللذين أتحدث عنهما لما حدث شىء من هذا على الإطلاق .

الفتاة : ما الذى يحتاجه المرء لتحقيق ذلك ؟

أنا : الموهبة والحرفية . فتعليم الممثل يتكون من ثلاثة أجزاء . الجزء الأول هو تربية جسده ، الجهاز الجسمانى بأسره ، تربية كل عضلة وعصب . وأنا كمخرج أستطيع أن أحصل على أفضل النتائج من ممثل له جسم كامل النمو .

الفتاة : وكم من الوقت يجب على الممثل الناشىء أن ينفق فى هذا الجزء ؟

أنا : ساعة ونصف ساعة يومياً على التمرينات التالية : التمرينات الرياضية ، التمرينات الرياضية الإيقاعية ، الرقص الكلاسيكى والتحليلى ، المبارزة ، وكل أنواع تمرينات التنفس ، تمرينات الرنين ومخارج الألفاظ ، والغناء ، والتمثيل الصامت والتنكر . إن ساعة ونصفاً كل يوم لمدة عامين مع المزاولة المتواصلة بعد ذلك لما اكتسبه الممثل تجعل منه شيئاً يسر الناظرين .

أما الجزء الثانى من التعليم : فجزء عقلى ثقافى . فالمرء لا يستطيع أن يناقش شيكسبير وموليير وجوته وكالديرون إلا مع ممثل مثقف

يعرف القيمة التى يمثلها هؤلاء الرجال ، والمراحل التى مرت بها مسارح العالم لإخراج مسرحياتهم . أريد ممثلا يعرف آداب العالم ويستطيع أن يفرق بين الرومانسية الألمانية والفرنسية . أريد ممثلا يعرف تاريخ الرسم والنحت والموسيقى ويستطيع أن يعى فى ذهنه على الدوام - ولو بصورة تقريبية - أسلوب كل حقبة ، وخصائص كل من كبار الرسامين . أريد ممثلا لديه فكرة واضحة إلى حد ما عن سيكولوجية الحركة ، والتحليل النفسى ، والتعبير عن العاطفة ، ومنطق الشعور . أريد ممثلا يعرف شيئاً عن تشريح الجسم الإنسانى ، وأعمال النحت العظيمة . كل هذه المعرفة ضرورية بالنسبة الممثل لأنه يحتك بهذه الأشياء ويلتزم بها فى عمله على المسرح . وهذا التدريب الذهنى يتيح للممثل القدرة على أداء أكبر عدد من الأدوار وأكثرها تنوعاً .

والنوع الثالث من التعليم ؛ الذى عرضت عليك اليوم بدايته ، هو تربية الروح وتدريبها ، تلك الروح التى تعتبر أكثر عوامل الفعل الدرامى أهمية . فالممثل لا يصبح له وجود دون روح نامية تقدر على إنجاز الأفعال والتحولات لدى أول إشارة من الإرادة . وبلغة أخرى ، يجب أن يكون للممثل روح قادرة على الحياة خلال أى موقف يتطلبه المؤلف . ولا وجود لممثل كبير دون مثل هذه الروح . وهى لسوء الحظ لا تكتسب إلا بالعمل الطويل الشاق ، وبذل الكثير من الوقت والتجربة ، وخلال سلسلة من الأدوار التجريبية . والعمل على تحقيق هذا ، يتألف من تنمية الإمكانيات التالية : السيطرة التامة على الحواس

الخمس كلها فى مختلف المواقف التى يمكن تخيلها ، تنمية ذاكرة المشاعر وذاكرة الإلهام أو النفاذ إلى الأعماق ، وذاكرة التخيل ، ثم ذاكرة الإبصار .

الفتاة : لكننى لم أسمع قط عن كل هذه الأشياء .

أنا : ومع ذلك فهى تكاد تكون فى بساطة « لعن السماء » . ثم تنمية الثقة بالخيالة وتنمية القدرة على التخيل نفسها ، وتنمية البساطة ، وتنمية قوة الملاحظة . وتنمية قوة الإرادة ، وتنمية القدرة على التنويع فى التعبير عن العواطف . وتنمية روح المرح والإحساس بالمأساة . وليس هذا كل ما فى الأمر .

الفتاة : أهذا ممكن ؟

أنا : يبقى بعد هذا شىء واحد ليس فى الإمكان تنميته ، إنما يجب أن يكون موجوداً وهو الموهبة (تتنهد الفتاة وتستغرق فى تأمل عميق . وأجلس أنا الآخر فى صمت) .

الفتاة : أنت تجعل المسرح يبدو كما لو كان شيئاً كثير الضخامة كبير الأهمية ، كثير ....

أنا : نعم . المسرح بالنسبة لى سر عظيم ، سر تتزاوج فيه بطريقة رائعة الظاهرتان الأبديتان ، حلم الكمال ، وحلم الخلود . ومثل هذا المسرح وحده هو الجدير بأن يهبه الإنسان حياته .

(وأنهض فتتطلع إلىّ الفتاة بعينين آسفتين فأفهم أنا ما تعبر عنه هاتان العينان) .

الدرس الثانى

ذاكرة العاطفة

هل تذكر الفتاة الجميلة التى جاءت لزيارتى منذ عام مضى وكانت « بكل بساطة تحب المسرح ؟ » لقد عادت هذا الشتاء . فدخلت إلى الغرفة فى هدوء ورشاقة وهى تبتسم متوردة الوجه .

الفتاة : هاللو .

(كانت يدها وهى تصافحنى قوية حازمة وعيناها تتطلعان إلى عينى مباشرة ، وكان قوامها متزناً ، ينبىء عن سيطرة تامة . فياله من فارق) .

أنا : كيف حالك ! أنا سعيد لرؤيتك لقد تابعت عملك على الرغم من أنك لم تعودى إلى . لم يخطر ببالى أنك ستعودين فقد ظننت أننى أفزعتك فى المرة الماضية .

الفتاة : أوه . لا . لم تفزعنى . لكنك أعطيتنى بلا شك الكثير مما أشغل به نفسى . كم كان الوقت الذى أمضيته مع فكرة التركيز تلك رهيباً ، كنت أثير ضحك الناس منى . وفى إحدى المرات كادت إحدى عربات الترام تدهمنى لأنى كنت أحاول تركيز انتباهى فى « سعادة الوجود » . فأنا ، كما ترى ، أعطى نفسى مشكلات مثل هذه للتدرب عليها ، تماماً كما طلبت منى أن أفعل ، وفى هذه الحالة بالذات كنت قد فصلت من عملى ، وأردت أن أتظاهر أمام نفسى بأن ذلك لا يعنينى على الإطلاق . ونجحت فى ذلك . . . لقد كنت أقوى منى فى أى وقت مضى .

عدت إلى البيت وأنا أحس بالسعادة على الرغم من كل شىء . أحسست كما لو كنت قد تسلمت لتوى دوراً رائعاً ، كنت كثيرة

القوة . لكنى لم ألحظ عربة الترام وقفزت إلى الوراء فى الوقت المناسب لحسن الحظ . وانتابنى الفزع وراح قلبى يخفق ، لكنى مع ذلك ظللت أذكر « سعادة الوجود » ولذلك ابتسمت للسائق وأمرته بأن يواصل سيره . فقال لى شيئاً لكنى لم أستطع أن أفهم كلامه — لأنه كان يتكلم من وراء حاجز الزجاج .

أنا : أظن أنه من الخير أنك لم تميزى كلماته .

الفتاة : أوه فهمت . أتظن أنه كان على حق — فى أن يكون فظاً معى ؟

أنا : لذلك ما يبرره . فقد بددت تركيزه كما بدد هو تركيزك . ومن هنا بدأت الدراما . والنتيجة — فعل تناولته بالتعبير كلمات السائق من وراء حاجز الزجاج ، وأمرك له بمواصلة السير .

الفتاة : أنت تسخر من كل شىء .

أنا : لا . . أنا لا أسخر . . فأنا أرى أن تلك الحادثة ما هى إلا دراما حقيقية ، دراما حية .

الفتاة : هل تعنى أن ذلك ساعد مقدرتى على التمثيل وإحساسى بالدراما ؟

أنا : نعم . هذا ما أعنيه .

الفتاة : كيف ؟

أنا : سيحتاج الشرح إلى قدر من الوقت . هلا جلست وأخبرتنى أولا بسبب مجيئك لى اليوم ؟ أهو الملك لير مرة أخرى ؟

الفتاة : أوه ، أرجوك (تحمر خجلا — فتطرى أنفها بالبودرة وتخلع قبعتها وتسوى شعرها وتجلس . وتضع قدراً آخر من البودرة فوق أنفها) .

أنا : (شفوق بالقدر الذى يسمح به لى سيجارى) لا حاجة بك إلى الخجل من أى شىء وخاصة من أدائك لشخصية الملك لير . فقد كنت صادقة وقتذاك . وكان ذلك منذ عام مضى ؛ رغبت فى الحصول على أكثر مما يجب ، لكنك سعيت إليه فى الطريق الصحيح . قمت بالهجوم بنفسك ولم تنتظرى أن يدفعك إنسان . لعلك تعرفين قصة التلميذ الأشقر الذى كان مضطراً إلى أن يسير على قدميه مسافة طويلة ليصل إلى المدرسة . فظل يقول لنفسه كل يوم طيلة سنوات « آه لو أنى أستطيع الطيران إذن لوصلت إلى المدرسة على جناح السرعة » هل تعرفين ما حدث له ؟

الفتاة : كلا .

أنا : طار من نيويورك إلى باريس وحده — وكان اسمه لندبرج وهو اليوم كولونيل .

الفتاة : هذا صحيح (فترة صمت) هل أستطيع أن أتحدث إليك حديثاً جدياً ؟ (هى الآن تحلم ، فقد تعلمت أن تحسن الاستفادة من كل ما يعرض لها فلم تعد تفوتها أبسط شاردة من العاطفة سواء داخلياً أو ظاهرياً بل هى كالكائن الذى تستجيب أوتاره لكل الذبذبات وهى لا تنسى هذه الذبذبات . وأنا على يقين من أنها تتقبل كل ما فى الحياة ، كما يفعل الكائن القوى العادى ، وهى تنتقى ما تريد أن تحتفظ به وترمى ما يبدو لها عديم القيمة وهى لذلك ستصبح ممثلة مجيدة) .

أنا : نعم ، ولكن على ألا يكون الحديث ثقيلا .

الفتاة : سأحدثك عن نفسى (تبتسم) وعن (فى اكتئاب) فنى .

أنا : أنا أكره الطريقة التى تقولين بها « فنى ») لماذا تتسمين بكل هذا الجد عندما تقولينها ؟ إنك تسخرين من نفسك . فمنذ دقائق قليلة ليس إلا ، قلت لى أن السبب الوحيد الذى يحببك فى الحياة هو سعادتك بوجودك ، لماذا يكتئب الناس بمجرد أن يتحدثوا عن أشياء لا غاية لها إلا إدخال البهجة على الآخرين ؟

الفتاة : أنا لا أعرف ما يحس به الآخرون ، ولكنى أتخذ سمة الجد لأن الفن يعنى كل شىء بالنسبة لى . وهذا سبب مجيئى إلى مغامرة ثانية .. لأنى بكل بساطة يجب أن أتحسن . لقد أعطيت دوراً وأجريت عليه التدريبات أربعة أيام وأحس أننى لست مطمئنة تماماً إلى نفسى فيه . وقد لا تمر ثلاثة أيام حتى يأخذوا الدور منى . إنهم يشجعوننى بعبارات لطيفة لكنى أعرف أننى لست كما يجب — ولا يبدو أن هناك من يعرف كيف يمد لى يد المساعدة . فهم يقولون « ارفعى صوتك » ، « اشعرى » ، « تنبهى إلى مفاتيح الجمل » ، « اضحكى » ، « انتحبى » وأشياء من هذا القبيل ، لكنى أعرف أن هذا ليس كل شىء . لا بد أن فى الأمر شيئاً مفقوداً . ما هو ؟ أين . ؟ وأين لى أن أعثر عليه ؟ لقد نفذت كل ما طلبت منى ، وأظن أننى أسيطر على نفسى — أعنى ، على جسمى — كأحسن ما يكون . لقد تمرنت عاماً كاملا . وإن أوضاع الجسم التى يتطلبها الدور ليست عسيرة بالنسبة لى . بل إنى أحس بالراحة فى كل وضع منها . وأنا استخدم حواسى الخمس ببساطة وتبعاً لما يمليه المنطق ، وأحس بالسعادة عند ما أمثل ،

ومع ذلك فلا أدرى كيف أمثل . لا أدرى كيف ؟ ماذا أصنع؟ لو أنهم فصلونى فستكون هذه نهايتى . وأسوأ ما فى الموضوع هو أنى أعرف مقدماً ما سيقوله الجميع . . سيقولون « أنت مجيدة للغاية ولكن تنقصك التجربة » — ما هى هذه التجربة اللعينة ؟ ليس هناك شىء واحد يستطيع أى إنسان أن يقوله لى عن ذلك الدور ، فأنا أعرف كل شىء عنه ؛ مظهرى يتلاءم معه ، وأحس كل خلجة فيه وكل تغيير يطرأ عليه ، وأعرف أنى أستطيع أن أقوم بتمثيله . ثم يقولون التجربة ، أوه . وددت لو أستطيع أن أستخدم بعض الكلمات التى فاه بها ذلك السائق الذى كاد يدهمنى . إنى لم أسمعه ، لكن إذا حكمنا بقسمات وجهه فتلك هى الكلمات المناسبة . والواقع أننى أستطيع أن أخمن ماذا كانت تلك الكلمات . آه ما أحوجنى إليها اليوم !

أنا : هيا انفعلى . لا تبالى بوجودى (تلفظ الكلمات) هل تحسين أنك أكثر سعادة الآن ؟

الفتاة : نعم (تبتسم ثم تضحك) .

أنا : عظيم . أنت على استعداد الآن ، الآن سأتحدث إليك . فلنتحدث عن دورك . ستقومين بتنفيذه بنفسك ، وما هو أكثر من هذا ستؤدينه كما يجب . إذا كنت قد قمت بكل الأعمال التى تقولين أنك قمت بها ، وإذا كان الدور فى حدود طاقتك فلا يمكن أن تفشلى ، فلا تشغلى بالك من ناحيته . العمل والصبر لا يدعان مجالا للفشل .

الفتاة : أوه يا مدرسى (تنهض فجأة) .

أنا : اجلسى . أنا أعنى ما أقول . لقد أمضيت عاماً فى جمع المواد واستكمال نواحى النقص فى نفسك كأداة إنسانية . لاحظت الحياة واستوعبتها . وجمعت ما رأيتيه وما قرأتيه وسمعتيه وأحسستيه فى أماكن التحصيل من ذهنك . فعلت ذلك عن وعى وعن غير وعى . وأصبح التركيز طبيعة ثانية فيك .

الفتاة : لا أظن أننى فعلت أى شىء عن غير وعى . فأنا إنسانة واقعية إلى حد كبير .

أنا : أعرف أنك كذلك . والممثل يجب أن يكون كذلك — وإلا فكيف يستطيع أن يحلم إذا لم يكن كذلك . إن الشخص الوحيد الذى يستطيع أن يحلم هو الشخص الذى يستطيع أن يقف بقدمين ثابتتين على الأرض . وهذا وهو السبب فى أن رجل الشرطة الإيرلندى هو خير شرطى فى العالم . فهو لا ينام قط أثناء نوبة عمله ، إنما يحلم أحلاماً واسعة وهو يقظ . فلا تبقى لقاطع الطريق إلا فرصة ضئيلة .

الفتاة : أرجوك . إن أمامى دوراً أريد أن أمثله وأنت تتحدث عن الشرطة .

أنا : لا ، أنا أتحدث عن الناحية العملية من الأحلام ، أتحدث عن النظام وعن الطريقة . أتحدث عن قيادة الأحلام ، الأحلام الواعية واللاوعية ، فكلها مفيدة وكلها ضرورية وكلها طيعة وكلها تأتى عند الطلب ، وكلها أجزاء من تلك الحالة الجميلة لطبيعتك التى تسمينها « التجربة » .

الفتاة : بديع . ولكن ماذا عن دورى ؟

أنا : عليك أن تنظمى وتوائمى بين النفس الموجودة داخلك وبين دورك . وعند ذاك يصبح كل شىء رائعاً .

الفتاة : حسن . فلنبدأ .

أنا : قبل كل شىء ، أنا أصر — وعليك أن تصدقينى — أنك قمت بجزء كبير من عملك دون وعى . والآن لنبدأ . ما هو أهم مشهد فى دورك .

الفتاة : المشهد الذى أقول فيه لأمى إننى سأهجر بيتها ، بيتها الفقير المظلم ، لسبب غير عادى . فسيدة ثرية قد اهتمت بى وستأخذنى إلى بيتها لتقدم إلى كل الأشياء الجميلة فى الحياة : التعليم ، والرحلات ، الأصدقاء ، المحيط الجميل ، الملابس ، المجوهرات ، المركز ، كل شىء . وهذا شىء رائع إلى حد أننى لا أقوى على مقاومة الإغراء ، ويجب أن أذهب ، لكننى أحب أمى وآسف من أجلها وأقاوم بين إغواء السعادة وحبى لأمى . وقرارى لم أصل إليه بعد لكن الرغبة فى السعادة قوية جداً .

أنا : وكيف تؤدين المشهد ، وماذا يقول مخرج المسرحية ؟

الفتاة : يقول إننى إما أن أكون سعيدة برحيلى أو أنى أحب أمى إلى درجة لاتجعلنى سعيدة على الإطلاق بذهابى . ولا أستطيع أن أدمج هاتين العاطفتين معاً .

أنا : يجب أن تكونى سعيدة وآسفة فى الوقت نفسه ، متلهفة وحنونا .

الفتاة : هذا هو المطلوب . ولكننى لا أستطيع أن أحس العاطفتين معاً .

أنا : ليس هناك من يستطيع ذلك ، لكنك تستطيعين أن تصبحى كذلك .

الفتاة : دون إحساس ؟ كيف يمكن ذلك ؟

أنا : بمساعدة ذاكرتك اللاواعية — ذاكرة المشاعر .

الفتاة : الذاكرة اللاواعية للشاعر ؟ هل تعنى أنه يجب على أن أتذكر مشاعرى دون وعى ؟

أنا : استغفر الله . لكل منا ذاكرة خاصة بالمشاعر تعمل بلا وعى منا ، من تلقاء نفسها ، ولحسابها الخاص . وهى موجودة فينا . موجودة فى كل فنان . وهى التى تجعل من التجربة جزءاً جوهرياً من حياتنا وحرفتنا . وكل ما علينا هو أن نعرف كيف نستعملها .

الفتاة : ولكن أين هى ؟ وكيف نحصل عليها ؟ وهل يعرف أى أنسان عنها شيئا ؟

أنا : عدد كبير من الناس يعرفونها . وكان عالم النفس الفرنسى تيوديل ريبو أول من تحدث عنها منذ عشرين عاما مضت وهو يسميها « الذاكرة المثيرة العواطف أو ذاكرة العواطف » .

الفتاة : وكيف تعمل ؟

أنا : خلال كل مظاهر الحياة وحساسيتنا تجاهها .

الفتاة : ومثال ذلك ؟

الفتاة : بديع . ولكن ماذا عن دوري ؟

أنا : عليك أن تنظمى وتوافقى بين النفس الموجودة داخلك وبين دورك . وعند ذاك يصبح كل شيء رائعاً .

الفتاة : حسن . فلنبدأ .

أنا : قبل كل شيء ، أنا أصر — وعليك أن تصدقيني — أنك قمت بجزء كبير من عملك دون وعي . والآن لنبدأ . ما هو أهم مشهد في دورك .

الفتاة : المشهد الذي أقول فيه لأمي إنني سأهجر بيتها ، بيتها الفقير المظلم ، لسبب غير عادي . فسيدة ثرية قد اهتمت بي وستأخذني إلى بيتها لتقدم إلى كل الأشياء الجميلة في الحياة : التعليم ، والرحلات ، الأصدقاء ، المحيط الجميل ، الملابس ، المجوهرات ، المركز ، كل شيء . وهذا شيء رائع إلى حد أنني لا أقوى على مقاومة الإغراء ، ويجب أن أذهب ، لكنني أحب أمي وآسف من أجلها وأقاوم بين إغواء السعادة وحبي لأمي . وقراري لم أصل إليه بعد لكن الرغبة في السعادة قوية جداً .

أنا : وكيف تؤدين المشهد ، وماذا يقول مخرج المسرحية ؟

الفتاة : يقول إنني إما أن أكون سعيدة برحيلي أو أنني أحب أمي إلى درجة لا تجعلني سعيدة على الإطلاق بذهابي . ولا أستطيع أن أدمج هاتين العاطفتين معاً .

أنا : يجب أن تكوني سعيدة وآسفة في الوقت نفسه ، متلهفة وحنونا .

الفتاة : هذا هو المطلوب . ولكنني لا أستطيع أن أحس العاطفتين معاً .

أنا : ليس هناك من يستطيع ذلك ، لكنك تستطيعين أن تصبحي كذلك .

الفتاة : دون إحساس ؟ كيف يمكن ذلك ؟

أنا : بمساعدة ذاكرتك اللاواعية — ذاكرة المشاعر .

الفتاة : الذاكرة اللاواعية للمشاعر ؟ هل تعني أنه يجب على أن أتذكر مشاعري دون وعي ؟

أنا : استغفر الله . لكل منا ذاكرة خاصة بالمشاعر تعمل بلا وعي منا ، من تلقاء نفسها ، ولحسابها الخاص . وهي موجودة فينا . موجودة في كل فنان . وهي التي تجعل من التجربة جزءاً جوهرياً من حياتنا وحرفتنا . وكل ما علينا هو أن نعرف كيف نستعملها .

الفتاة : ولكن أين هي ؟ وكيف نحصل عليها ؟ وهل يعرف أي أنسان عنها شيئا ؟

أنا : عدد كبير من الناس يعرفونها . وكان عالم النفس الفرنسي تيوديل ريبو أول من تحدث عنها منذ عشرين عاما مضت وهو يسميها « الذاكرة المثيرة العواطف أو ذاكرة العواطف » .

الفتاة : وكيف تعمل ؟

أنا : خلال كل مظاهر الحياة وحساسيتنا تجاهها .

الفتاة : ومثال ذلك ؟

أنا : مثلا حدث أن عاش فى مدينة معينة زوجان كانا قد تزوجا منذ خمسة وعشرين عاما . تزوجا وهما بعد صغيران إلى حد كبير . وكان الشاب قد عرض على عروسة الزواج فى أمسية صيف رائعة بينما كانا يسيران فى حقل من حقول القثاء ، ولما كان الشباب سريع التأثر والانفعال فى مثل هذه الظروف فقد كانا يتوقفان من وقت لآخر ويقطفان ثمرة من ثمار القثاء ويأكلانها وهما يستمتعان بنكهتها وطعمها وبنضرة الشمس ودفئها . واتخذا أسعد قرار فى حياتهما بين قضمتين من القثاء ، إذا جاز لى أن أقول ذلك .

وبعد شهر ، كانا قد تزوجا . وكان من بين أصناف الطعام التى قدمت فى العشاء ليلة الزفاف صحن من القثاء الطازجة — ولم يدر إنسان السبب الذى جعلهما يضحكان من كل قلبهما عندما شاهداه . ومرت أعوام طويلة من الحياة والكفاح ، الأطفال والمتاعب . وكانا يتشاجـــران فى بعض الأوقات ويغضبان . وفى بعض الأحيان كان الواحد منهما لا يكلم الآخر . لكن أصغر بناتهما لاحظت أن أضمن طريقة لإقرار السلام بينهما هى أن تضع صحنا من القثاء على المائدة ، فينسى الاثنان خلافاتهما كأنما بفعل السحر ويسود بينهما التفاهم والصفاء . وظلت ابنتهما لفترة طويلة من الزمن تظن أن التغيير يرجع إلى حبهما للقثاء ، ولكن أمها روت لها يوماً قصة خطبتهما ، وعندما فكرت الابنة فى الأمر انتهت إلى نتيجة أخرى . ترى هل تستطيعين معرفتها ؟

الفتاة : (فى ذكاء شديد) نعم ؛ استدعت الظروف الخارجية المشاعر الداخلية .

أنا : لا أريد أن أقول مشاعر إنما أفضل أن أقول إنها أعادت الزوجين إلى ما كانا عليه منذ سنوات طويلة مضت ، على الرغم من الزمن والمنطق وربما الرغبة ، دون وعى منهما .

الفتاة : لا . ليس دون وعى منهما لأنهما يعرفان ما كانت تعنيه القثاء بالنسبة لهما .

أنا : بعد خمسة وعشرين عاماً ؟ أشك فى ذلك . كانا بسيطين لا يعرفان تحليل المشاعر ، إنما كانا يستسلمان بصورة طبيعية إلى المشاعر عندما تأتى . وكانت هذه المشاعر أقوى من أى شعور قائم ، تماماً مثلما يحدث عندما تشرعين فى العد . « واحد . اثنين ، ثلاثة ، أربعة » فإنك لتحتاجين لجهد حتى لا تستمرى فى العد إلى خمسة وستة .. الخ » . المهم فى الموضوع كله هو البدء ، أن يبدأ المرء فعلا .

الفتاة : هل تظن أن لى ؟

أنا : بلا شك .

الفتاة : أردت أن أسأل عما إذا كنت تظن أنى أدخر ذكريات مثل هذه فى نفسى .

أنا : ذكريات كثيرة . . تنتظر من يوقظها ، تنتظر النداء . والأكثر من هذا إنك عندما توقظينها تستطيعين السيطرة عليها وتستطيعين الاستفادة منها . وتستطيعين تطبيقها فى حرفتك . وأنا أفضل هذه الكلمة على كلمة « فن » التى تحبينها كثيراً . نعم فى استطاعتك أن تتعلمى كل أسرار التجربة .

الفتاة : إلا تجربة المسرح .

أنا : بل يمكنك بطريق غير مباشر . لأن التجربة تتيقظ بصورة أسرع عندما يكون لديك شيء تريدين قوله منها عندما لا يكون لديك ما تقولين ، أو عندما تنحصر كل محاولاتك فى أن تكونى مجربة أو « ترفعى صوتك » أو « تشعرى » أو « تنتبهى إلى مفاتيح الجمل » أو « تحافظى على مقياس السرعة » . فهذه كلها مشاكل يلهو بها الأطفال لا أهل الحرفة .

الفتاة : ولكن ما هى خطة العمل ؟ كيف يستطيع المرء أن يستحوذ على هذه الأشياء ؟

أنا : تعجبيننى . المهم فعلا هو أن يستحوذ المرء عليها . وفى حالتك بالذات ، ألم يحدث لك من قبل أن جربت ذلك الشعور المزدوج الذى يجمع بين الحزن والسعادة فى نفس الوقت ؟

الفتاة : نعم ، نعم ، مرات كثيرة ، لكننى لا أعرف كيف أسترجعه . لا أذكر أين كنت أو ماذا كنت أفعل عندما أحسست بذلك الشعور .

أنا : لا عليك من أين وماذا . المهم هو أن تعيدى نفسك إلى الحالة التى كنت عليها عند ذاك ، أن تأمرى ذاتك أنت ، أن تذهبى إلى حيث تريدين الذهاب ، وعندما تبلغين وجهتك تبقين فيها . اعطنى مثالا لتجربة شخصية أحسست فيها بشعور مزدوج .

الفتاة : سافرت إلى الخارج فى الصيف الماضى لأول مرة فى حياتى . ولم يستطع أخى السفر معى واكتفى بوداعى . كنت سعيدة وكنت

فى نفس الوقت آسفة من أجله . لكننى لا أذكر كيف تصرفت ساعتها .

أنا : إروى لى كل التفاصيل . ابدئى من اللحظة التى بارحت فيها المنزل . ولا تغفلى شيئاً . صفى لى سائق التاكسى وكل ما كان يشغلك ويقلق بالك ، حاولى أن تتذكرى حالة الجو ، ولون السماء ، والروائح المنتشرة فوق الأرصفة ، وأصوات عمال الميناء ، والبحارة ، ووجوه زملائك المسافرين . إعطينى تقريراً صحفياً دقيقاً عن الموقف كله ، وانسى كل شيء عن نفسك . ليكون تقريرك خارجياً . ابدئى بوصف ملابسك وملابس أخيك . . هيا .

(وتبدأ الفتاة . وتقبل على الموضوع بهمة إذ أصبحت مدربة تدريباً عالياً على التركيز . وإنها لتستطيع أن تعطى درساً لأى بوليس سرى . إنها باردة الأعصاب ، حازمة ، دقيقة ، تحليلية ـ لا تغفل أية تفاصيل ولا تستخدم كلمات لا معنى لها ـ إنما تقتصر على الحقائق العارية الضرورية . وهى فى البداية تكاد تكون ميكانيكية كالآلة الصماء ، ثم تتضح فى عينيها أول علامة للانفعال الحقيقى عندما تتحدث عن ضابط المرور الذى أوقف التاكسى ، وألقى على السائق محاضرة طويلة فهتفت به قائلة « أرجوك أيها الضابط ، سنتأخر » . ويبدأ أول خيط فى كيانها الآدمى ، وتبدأ فى التمثيل . وهذا لا يتم بسهولة . إذ أنها تعود إلى سرد الحقائق . . والحقائق وحدها . لكن الحقائق لا تلبث أن تفقد أهميتها شيئاً فشيئاً . وعندما تصل إلى اللحظة التى تجرى فيها صاعدة السقالة وتقفز إلى ظهر الباخرة ، يكون وجهها وعيناها قد غمرها الإشراق

وتسكور القفزة رغما عنها . ثم تدير وجهها فجأة ، إذ هناك ، على بعد غير كبير ، يقف أخوها على رصيف الميناء . وتصعد الدموع إلى عينيها فتخفيها ، وتصيح قائلة « تشجع ، تشجع ، سأحكى لك كل شيء عن رحلتى . بلغ حبي للجميع . لشد ما أكره أن أفارق نيويورك . وإنى لأفضل البقاء معك ، لولا أن الوقت الآن قد فات . فضلا عن أنك لن ترضى لى ذلك . أوه ، ستكون الرحلة رائعة للغاية » .

أنا . مهلا . الآن ابدئى فى إلقاء حوار دورك فى المسرحية . لا تفقدى ما وصلت إليه الآن . ابقى كما أنت الآن تماماً ـ كأنك تتحدثين إلى أخيك فأنت فى الحالة التى يجب أن تكونى عليها فى الدور .

الفتاة : لكنى أخاطب أمى فى المسرحية .

أنا : أهى أمك حقيقة ؟

الفتاة : كلا

أنا : إذن فما الفارق بين الاثنين ؟ المسرح يعرض الأشياء التى لا وجود لها فى الحقيقة . فأنت عندما تحبين على خشبة المسرح ، هل يكون حبك حقيقياً ؟ كونى منطقية . إنك تستبدلين الشيء الحقيقى بشيء آخر من خلقك ، وهذا الخلق يجب أن يكون حقيقياً . وتلك هى الحقيقة الوحيدة التى لا حقيقة سواها فى المسرح . من حسن الحظ أنك مررت بتجربة للشعور المزدوج ، وقد استطعت بواسطة قوة إرادتك ودرايتك بحرفتك أن تنظميها وتعيدى خلقها . وهى الآن بين يديك . فاستعمليها إذا ما أوحت إليك حاستك الفنية

بأنها ذات ارتباط بمشكلتك ، وأنها تساعد على خلق حياة شبه حقيقية . فالمحاكاة خطأ والخلق هو الصواب .

الفتاة : ولكن بينما كنت أنت تتكلم ، فقدت أنا خيوط تلك العملية التى يبدو أنها ذات أهمية كبيرة فى إعادة الخلق . أمن الضرورى أن أبدأ قصتى من جديد ؟ هل يجب أن أعود مرة ثانية إلى تلك الحالة من الشعور المزدوج ؟

أنا : كيف تحفظين لحناً تريدين استعادته فى ذاكرتك ؟ كيف تحفظين الهيكل الخارجى لعضلات تريدين رسمها ؟ كيف تحفظين مزيجاً لألوان تريدين استخدامها فى الرسم ؟ بالطبع عن طريق التكرار المستمر والإجادة وقد يكون هذا عسيراً عليك ، وأيسر منه بالنسبة لشخص آخر .

فمن الناس من يذكر اللحن إذا سمعه مرة واحدة ـ بينما يحتاج البعض إلى سماعه عدة مرات . فتوسكانينى مثلا يذكر اللحن بمجرد قراءة النوتة الموسيقية . المهم إذن هو المران ، ولقد ضربت لك مثلا وتستطيعين أن تجدى من حولك ، وفى داخل نفسك ، مئات الفرص . استغليها ، وتعلمى أن تسترجعى ما قد يبدو لك أنه ضاع . تعلمى أن تسترجعيه فعلا وأحسنى استغلاله . سيحتاج ذلك فى أول الأمر إلى وقت طويل وإلى براعة وإلى مجهود . فالموضوع دقيق . ولقد تقع يدك على أول الخيط ثم تفقدينه ثانية فلا تدعى ذلك يثبط من عزيمتك ، وتذكرى أن هذا هو الأساس الجوهرى لعمل الممثل ـ إذ عليه أن يصوغ كيانه فى القالب الذى يريد بصورة واعية دقيقة .

الفتاة : وما هى اقتراحاتك فى حالتى بالذات؟ أتريدنى أن أسترجع مايبدو أنى وجدته ثم فقدته ؟

أنا : قبل كل شىء ، هذه مهمتك أنت . لقد أردت فقط أن أوضح لك الطريق . لكن عملك الفعلى لايكون إلا فى خلوة ـ داخل نفسك. إنك تعرفين الآن كيف يتم كل شىء بواسطة التركيز . فكرى فى عملية الاقتراب من اللحظة الفعلية للشعور المزدوج الحقيقى . وستعرفين أنك وصلت إليه عندما تحسين بدفء ذلك الشعور وما ينطوى عليه من رضاء . وكل ممثل مجيد يفعل ذلك دون وعى منه عندما يحسن الأداء ، ومع ذلك فتدريجياً سيستغرق ذلك منك وقتاً أقل فأقل . فيصبح مثلها مثل تذكر نغم ما . وفى النهاية يصبح مجرد الوميض فى الذهن كافياً . ستتخلصين من التفاصيل ، وتحددين المسائل كلها داخل نفسك بهدف معين. وبالمران ستكفى مجرد إشارة لتجعل منك ما تريدين . ثم استخدمى كلمات المؤلف ، وإذا كان اختيارك سليما فسترين الكلمات نضرة مليئة بالحياة دائماً . ولن يحتاج الأمر منك إلى أن تمثليها أو تشكليها لأنها ستأتى طبيعية إلى حد كبير . كل ما تحتاجين إليه هو السيطرة البدنية التامة للإفصاح عن العواطف التى يستدعى الأمر التعبير عنها .

الفتاة : ولنفرض أن اختيارى لعواطفى الشخصية لم يكن سليما ؟

أنا : هل رأيت مخطوطاً لموسيقى ڤاجنر ؟ إذا مررت ببايروت فاذهبى لمشاهدة إحداها . وانظرى كم مرة محا ڤاجنر وشطب أنغاماً وألحاناً وتوافقات حتى انتهى إلى ما يريد . فإذا كان هو قد فعل

ذلك مرات عديدة ، فما لا شك فيه أنك تستطيعين أن تحاولى عدداً من المرات لا يقل عنه .

الفتاة : لنفرض أننى لم أجد شعوراً مشابهاً فى تجربة من تجارب حياتى . فما العمل عند ذاك ؟

أنا : مستحيل . كل كائن إنسانى طبيعى وحساس يجد الحياة كلها متفتحة أمامه ومألوفة له . وما الشعراء والكتاب المسرحيون إلا مخلوقات إنسانية. فإذا كانوا هم يجدون التجارب التى يستخدمونها فى حياتهم، فلماذا لا تعثرى عليها أنت أيضاً ؟ فقط أعملى مخيلتك فليس من السهل أن تقررى أين ستجدين الشىء الذى تفتشين عنه .

الفتاة : عظيم .. لنفرض أننى مطالبة بتمثيل دور قاتلة . أنا لم أقتل أحداً فى حياتى من قبل . كيف أستطيع أن أجد هذا الشعور ؟

أنا : أوه .. لماذا يسألنى الممثلون دائماً عن القتل ؟ كلما كانوا أصغر سناً زادت رغباتهم فى تمثيل أدوار القتل . حسن . أنت لم تقتلى أحداً قط . هل أقمت مخيماً من قبل ؟

الفتاة : نعم .

أنا : هل جلست قط فى الغابات على حافة بحيرة بعد غروب الشمس

الفتاة : نعم .

أنا : هل كان فى الجو بعوض يحوم من حولك .

الفتاة : نعم ، فى نيوجرس.

أنا : هل أزعجك البعوض ؟ هل تابعت واحدة من بينها بعينيك وأذنيك

وكراهيتك حتى هبطت الحشرة على ذراعك؟ وهل هويت بيدك على ذراعك بقسوة دون أن تفكرى حتى فى الألم الذى تسببينه لنفسك – إنما بمجرد الرغبة فى ... أكملى ؛

الفتاة : (خجلة للغاية) قتل الحشرة .

أنا : هاك .. الفنان الجيد ، الحساس ، لا يحتاج إلى أكثر من هذا لتمثيل المنظر الأخير بين عطيل وديدمونة . والباقى من صنع التضخيم والخيال والعقيدة .

جردون كريج لوحة ساحرة ، ذات رسوم جميلة غريبة – مجهولة وعجيبة لا تستطيعين أن تتحرى ما هى بالضبط . لكنها تثير فيك إحساساً بالتأمل ، إحساساً بالنفاذ إلى الأشياء ، إحساساً بالتقدم البطىء والصراع . لم تكن هذه اللوحة إلا صورة لدودة من ديدان الكتب ، دودة عادية مكبرة من ديدان الكتب ، فالفنان يجد مصدره فى أى مكان ، والطبيعة لم تفصح عن جزء من مائة مما تخفيه لك . اذهبى وابحثى . إن إدوين يعتبر واحداً من أعظم الممثلين الفكاهيين على المسرح . وإنك لتستطيعين أن ترى من أين استوحى حيلته التى يضع فيها لوحاً واقياً من الريح ذا مسّاحة أمام عينيه عندما يأكل ثمرة الليمون الهندى ؟

ألا تستطيعين أن ترى كيف كان يراقب رذاذ الوحل والماء وهو يقود سيارته ، يحميه اللوح الحقيقى الواقى من الريح ، يرقبه فى رضاء كامل وهو شاعر بالطمأنينة ؟ ثم حدث يوماً ، أثناء تناول طعام الغذاء مثلا ، أن طار عصير الليمون الهندى فملأ عينيه فربط بين الفكرتين وكانت النتيجة – ابتكاراً فكاهياً رائعاً .

الفتاة : أشك فى أنه فكر فى ذلك بهذه الطريقة .

أنا : قطعاً لا . لكنه مر بالعملية كلها دون وعى منه . كيف تتوقعين أن تتعلى مهنتك إذا لم تحللى كل ما حققه من سبقوك فيها ؟ ثم تنسين كل شىء وتسعين وراء ما تريدين تحقيقه أنت .

الفتاة : ماذا تفعل عندما تجد مواضع فى دورك لا تستطيع أن تطبق عليها نظريتك فى أن يصبح المرء الشخصية التى يمثلها .

أنا : لا بد أن تجدى مثل هذه المواضع . ولكن احذرى من المبالغة فيها . لا تبحثى فيما ينبغى أن تكونى عليه عندما يستدعى الأمر أن تبحثى عما ينبغى أن تؤديه . ولا تنسى أنك عندما تريدين أن تصبحى ممثلة بكل قلبك وروحك ، فيجب أن ترغبى فى ذلك إلى حد أن تنسى نفسك كلية ، وعندما تنضج (حرفيتك) وتتطور إلى الحد الكافى ، فعند ذاك تستطيعين أن تمثلى معظم الأدوار التمثيلية . إنها مثل الترنم بنغم تماماً . المواقع الصعبة هى التى يجب ملاحظتها ومعالجتها . فكل مسرحية تنطوى على لحظة أو أكثر من لحظات التوتر والجماهير لا تدفع ثمن التذاكر من أجل ساعتين كاملتين ، إنما من أجل تلك الثوانى العشر ، التى تحتشد بالضحك أو الإنفعال . فيجب أن توجهى كل قوتك وقدرتك إلى هذه الثوانى .

الفتاة : شكراً لك ، فهى تتخلل دورى . لقد عرفت الآن مبعث الخطأ عندى . ففى الدور ثلاثة مواضع لم أرتفع بها فوق بقية المسرحية – وهذا سبب الرتابة فى أدائى .

وسأعنى الآن بأن أدخل فى إهاب الشخصية فى هذه المواضع . هل أنت على ثقة من أننى سأوفق فى أدائها ؟

أنا : كشفتى من أنك سرعان ما ستعودين إلى بمشاكل أخرى .

الفتاة : كنت حمقاء إذ لم أرجع إليك على التو .

أنا : لا عليك . فالتمكن من الحرفية يتطلب عاماً على الأقل . وقد حصلت على ما يكفيك لتصبحى ممثلة . وبذلك لم تفقدى شيئاً ، ولو أنى قلت لك منذ عام مضى ما أقوله لك الآن لما فهمت لكلامى معنى ولما عدت إلى قط . لكن ها أنت قد عدت . وقلبى يحدثنى بأن زيارتك القادمة لن تكون بعيدة، بل إنى أكاد أخمن موعدها . ستأتين إلى عندما تحصلين على دور غير مطابق لشخصيتك ـ بحيث تضطرين إلى تغيير طبيعتك بعض الشىء ـ عندما لا يكفى أن تكونى مجرد نمط وإنما فنانة جريئة .

الفتاة : هل أحضر غداً ؟

أنا : لا . لا تحضرى حتى تفرغى من تمثيل دورك . وآمل أن تقومى بتمثيله ببراعة كبيرة ، وأملى ألا تحظى بانتباه النقاد . فليس أضر بالفنان الصغير من الآراء التى تمجده . إذ فى مثل هذه الحالة يطيب للفنان، قبل أن يدرك ماحدث ، أن يركن إلى الكسل ويتأخر عن مواعيد التجارب .

الفتاة : هذا يذكرنى بالتجارب .

أنا : أعرف . ولهذا قلت ما قلت . هيا اذهبى الآن واجرى التجارب بمنتهى السعادة والقوة ، فبين يديك عمل جميل ولا تنسى تلك القصة الصغيرة التى ذكرتها لك عن القثاء .

لاحظى كل شىء يدور من حولك ـ وراقبى نفسك بعين راضية . اجمعى وادخرى فى نفسك كل ثروات الحياة وما فيها من امتلاء . واحتفظى بتلك الذكريات مرتبة ، فأنت لا تعرفين قط متى ستحتاجين إليها . إن تلك الذكريات هى كل مالك من أصدقاء ومعلمين فى حرفتك . إنها أصباغك وفرشاتك ، وهى التى ستعود عليك بالنفع ، وهى ملك لك ـ ملكك الخاص . وهى ليست محاكاة وهى التى ستمدك بالتجربة ، والدقة ، والاقتصاد والقوة .

الفتاة : نعم . وشكراً .

أنا : وعندما تأتين إلى فى المرة القادمة ، احضرى لى مائة تقرير على الأقل عن اللحظات التى استطعت فيها أن تدخلى فى إهاب شخصية وفقاً لإرادتك .

الفتاة : أوه ، لا عليك . عندما أحضر فى المرة القادمة سأكون قد عرفت كل شىء عن حقول القثاء .

(تنصرف وهى قوية مليئة بالحياة جميلة . وأبقى وحيداً مع سيجارى) وأتساءل عمن قال : «ليس هدف التعليم أن تعرف ، إنما أن تعيش » .

الدرس الثالث

الفعل الدرامي

الفتاة وأنا نسير فى المتنزه . وهى فى سورة غضب ، فقد كانت تجرى تجارب على دور لها فى أحد الأفلام الناطقة .

الفتاة : وعند ذاك توقفوا . وانتظرت ساعة ونصف . ثم بدأنا وقلت هذه المرة ثلاثة سطور من المنظر الكبير ، ثلاثة سطور لا أكثر ولا أقل . وبعد ذلك مرت فترة انتظار ثانية لمدة ساعة . هذا لا يطاق . الآلات ، الكهرباء ، العدسات ، الميكروفون ، الأثاث ، هذا كل ما له قيمة . أما الممثل فلا أحد يأبه له . والتمثيل مجرد شيء ثانوى حقير .

أنا : ومع ذلك فبعض الممثلين يصلون إلى درجة عالية فى الفن الدرامى .

الفتاة : بين وقت وآخر ـ لمدة ثوان نادرة . كاللؤلؤ الأسود .

أنا : لو أنك فتشت عنها لما وجدتها نادرة بهذه الدرجة .

الفتاة : كيف تقول ذلك ؟ أنت يا من دافعت طيلة حياتك عن المسرح العظيم ، المتدفق الحى . كيف تفتش عن لحظات نادرة من الجمال فى الأفلام الناطقة ؟ وحتى لو عثرت على مثل هذه اللحظات فستجدها متباعدة غير متصلة ، ممزقة ، لا استواء فيها . كيف تدافع عن هذه اللحظات وتبررها ؟

أنا : خبرينى ، هل ساعدتك بأحاديثى من قبل ؟

الفتاة : ساعدتنى .

أنا . هل أنت على استعداد للاصغاء الآن دون مقاطعة . . . كثيرة ؟

الفتاة : على استعداد .

أنا : عظيم . انظرى إلى هذه النافورة الرخامية . لقد صنعها آرثر كولنز عام ١٩٠٢ .

الفتاة : وكيف عرفت ؟

أنا : ذلك محفور على حافة القاعدة . لقد وعدت ألا تقاطعينى .

الفتاة : معذرة .

أنا : ما رأيك فى عمل السيد كولنز ؟

الفتاة : لا بأس به ، بسيط للغاية ، وواضح فى الشكل . يتمشى مع الطبيعة المحيطة به ، وفيه نبل . وهو وإن كان مصنوعاً عام ١٩٠٢ إلا أن فيه آثاراً محددة للاتجاه الحديث . ما هى أعمال آرثر كولنز الأخرى ؟

أنا : هذا هو آخر أعماله . فقد مات ـ وهو فى الخامسة والثلاثين . كان مثالا يبشر بمستقبل زاهر ، وهو وإن كان صغير السن ، إلا أنه أثر فى الكثير من الأساتذة المحدثين .

الفتاة : أستطيع أن أرى ذلك . أليس من الرائع أن يترك عمله من بعده كى نستطيع أن ننظر إليه ، وأن نتتبع خط التأثر الخلاق ونفهم نظرة معاصرينا .

أنا : هذا رائع حقاً . ألا تتمنين لو ترين مسز سيدونز وتسمعينها فى هذه اللحظة وهى تمثل هذه السطور .

« هذه رائحة الدم بعد ، لن تقدر كل عطور بلاد العرب على تطرية هذه اليد الصغيرة آه . آه . آه » أى شىء تقدمينه فى مقابل أن تتعلى كيف كانت مسز سيدونز تؤدى هذه الآهات

« آه . آه . آه » يقولون إن الناس كانت تصاب بالإغماء عادة أثناء تمثيلها ، نحن لا نعرف على وجه التأكيد . ثم ألا تحبين أن تسمعى دافيد جاريك فى مسرحية رتشارد الثالث وهو يحتقر وليام كاتسبى .

« أيها العبد ! لقد أقمت حياتى على رمية نرد وسأتحمل ما يظهره وجه النرد » .

أو أن تسمعى جيفرسون أو بوث أو إيلين ترى ؟ إنى ما زلت أذكر تعبير سالفينى عندما يقول له اياجو .

« لكن من يسلبنى اسمى الشريف يسلبنى الشىء الذى لن يغنيه وإن كان يفقرنى حقاً » .

حاولت مرة أن أصف هذا التعبير ولكن بلا جدوى . فقد ضاع ومحى ، أما هذه النافورة فهى تتحدث عن نفسها بينما لا يوجد شىء يتحدث باسم سالفينى .

الفتاة : حقاً إنه لأمر مؤسف . (تتوقف عن الكلام وتفكر ثم تقول وهى تبتسم ابتسامة فيها تفكير) يبدو أننى أعطيتك مفتاحاً للكلام .

أنا : أنت دائماً تزودينى بمفاتيح الكلام . فأنا لا أخترع شيئاً إنما ألاحظ الأشياء وأقدمها لك . وأنت تستخلصين النتائج وتربحين من ورائها . فالقواعد الوحيدة فى الفن هى القواعد التى نكتشفها لأنفسنا .

الفتاة : لقد اكتشفت أن من الخطأ بمكان ألا نحتفظ بصور وأصوات

كبار الممثلين للتاريخ . وأنا الآن أستخلص النتيجة التالية :

هل يجب على لهذه الأسباب أن أتحمل آلية الأفلام الناطقة وتفاهتها ؟

أنا : لا . الشيء الوحيد الذى يجب أن تعمليه هو أن تسيرى جنباً إلى جنب مع الزمن الذى تعيشين فيه ، وأن تبذلى كل ما فى وسعك كفنانة .

الفتاة : مستحيل .

أنا : لا مفر من هذا .

الفتاة : إنها موضة زائفة ... تقليعة .

أنا : تفكير ضيق .

الفتاة : إن طبيعتى كلها كممثلة تثور على هذا الوحش الآلى .

أنا : إذن فلست ممثلة .

الفتاة : ألأنى أريد متنفساً حراً ، مترابطاً لإلهامى وعملى الخلاق ؟

أنا : لا. إنما لأنك لا تحتفلين باكتشاف أداة ضخمة ونهائية للدراما ، الأداة التى حصلت عليها كل الفنون الأخرى منذ وقت بعيد ، والتى كان المسرح، وهو أقدم الفنون . يفتقدها حتى اليوم ، الأداة التى تكسب المسرح الدقة والرصانة العلمية التى تمتلكها كل الفنون الأخرى ، الأداة التى تتطلب من الممثل أن يكون دقيقاً كامتزاج الألوان فى الرسم ، والشكل الفنى فى النحت ، والوتر ، والخشب ، والنحاس فى الموسيقى ، والحساب فى هندسة العمارة ، والكلمات فى الشعر .

الفتاة : ولكن انظر إلى مئات الأفلام الناطقة السخيفة إلى حد لا يصدق التى تظهر كل أسبوع — تمثيل ضعيف ، حركات لا مغزى لها ، إيقاع خاطىء .

أنا : أنظرى إلى مئات الملايين من اللوحات والأغانى والمسرحيات والأغانى والمسرحيات والبيوت والكتب السخيفة التى ظهرت منذ بداية الزمن والتى طواها النسيان واندثرت دون أن تؤذى أحداً بينما بقى الجيد منها .

الفتاة : وهل يساوى الفيلم الجيد الواحد مئات من الأفلام الرديئة ؟

أنا : كونى كريمة . الفكرة نفسها تساوى هذا العدد . . فكرة الاحتفاظ بفن الممثل — بفن المسرح . بالدراما المنطوقة إلى جانب الدراما المكتوبة . هل تدركين أن اختراع تسجيل الصورة والحركة والصوت فى نفس الوقت ، ونتيجة لذلك تسجيل شخصية الممثل وروحه قد أدى إلى اختفاء الحلقة الأخيرة المفقودة فى سلسلة الفنون ، ولم يعد المسرح مجرد عملية زائلة إنما أصبح سجلا خالداً؟ هل تدركين أن العمل الأليف الخلاّق للممثل لم يعد فى حاجة بعد الآن إلى أن يعرض أمام الجمهور ، وأننا لم نعد فى حاجة بعد الآن إلى جر الجمهور إلى التعب والعرق من أجل مشاهدة التمثيل ؟ لقد تحرر الممثل من وجود المتفرجين فى لحظة الخلق إذ أن نتائج هذا الخلق وحدها هى التى تعرض للحكم .

الفتاة : ليس الممثل حراً أمام الآلات . فهو يمزق إلى أجزاء — وكل جملة من دوره تقريباً تفصل عن الجمل السابقة واللاحقة لها .

أنا : كل كلمة من كلمات الشاعر تعتبر منفصلة عن غيرها من الكلمات والمهم هو حاصل الجمع .

الفتاة : ولكن كيف يستطيع المرء أن يحس بتدفق الدور ؟ كيف يستطيع المرء أن يبنى عاطفة ما وأن يرتفع بها إلى القمم اللاواعية لأداء ملهم حقيقة دولد يؤديه ؟

أنا : بنفس الطريقة التى تتبع فى المسرح . ألأنك قمت بأداء دور أو دورين ناجحين على المسرح، تظنين أنه لم يعد هناك مزيد تتعلمينه أو تتحسنين به أو تدمين به حرفيتك ؟

الفتاة : تعلم أن الأمر ليس كذلك . فأنا أريد أن أتعلم على الدوام . وإلا لما كنت أسير معك للمرة الثانية حول هذه البحيرة السخيفة .

أنا : ان سيرنا ناعم مستمر سهل التدفق ينمو صاعداً إلى ذروة ما .

الفتاة : عند ما أسقط أنا فاقدة الوعى على الحشائش ؟

أنا : تماماً . وهذه هى الطريقة التى تمثلين بها أدوارك — تندفعين فى بناء العواطف ، وتطاردين الذروة حتى تسقطى أمام النقاد فاقدة الوعى .

الفتاة : أستطيع أن أرى شيئاً فى الأفق فما هو ؟

أنا : ماذا كانت الصعوبة الرئيسية التى واجهتك فى التمثيل فى الأفلام ؟

الفتاة : الافتقار إلى نقطة الوثوب . اضطرارى إلى ابتداء مشهد من منتصفه والانتهاء منه بعد أربعة أو خمسة سطور ثم الانتظار لمدة ساعة وتمثيل مشهد آخر يأتى ترتيبه فى النص قبل المشهد السابق ،

ثم تمثيل أربعة سطور أخرى والانتظار ساعة أخرى . هذا غير طبيعى . رهيب .

أنا : نقص فى الحرفية ، هذا كل ما فى الأمر

الفتاة : أية حرفية؟ .

أنا : حرفية تركيب الفعل .

الفتاة : الفعل المسرحى؟

أنا : الفعل الدرامى الذى يعبر عنه الكاتب بالكلمات، إذ يجعل من هذا الفعل غاية وهدفاً لكلماته . وهو الفعل الذى يعرضه الممثل أو يمثله كما تدل على ذلك كلمة تمثل نفسها .

الفتاة : وهذا هو المستحيل فى الأفلام الناطقة. فلدى مشهد غرامى طوله صفحتان ونصف ، قوطعت أثناء تمثيله إحدى عشرة مرة . واستغرق تمثيل المشهد اليوم بأكمله . كان على أن أقنع الرجل الذى يحبنى بأنى أحبه أنا الأخرى غير أنى أرهب كراهية أبيه لى .

أنا : هذا فى صفحتين ونصف؟ . لقد قلت المضمون فى سطر واحد وبطريقة مقنعة للغاية . وما ذا تفعلين فيما يتبقى من الصفحتين ونصف؟.

الفتاة : أحاول أن أفعل نفس الشيء

أنا : طيلة الصفحتين ونصف ؟ حمداً لله انهم قاطعوك إحدى عشرة مرة .

الفتاة : كان هذا هو كل الفعل المطلوب . فماذا كان بوسعى أن أفعل غير ما فعلت ؟

أنا : أنظرى إلى تلك الشجرة .. انها الممثل الأول لكل الفنون . انها بناء مثالى الفعل الحركى . حركة صاعدة ومقاومة جانبية ثم توازن ونمو .

الفتاة : موافقة .

أنا : أنظرى الى الجذع تجديه مستقيما ، متناسقا ، متوافقا مع بقية الشجرة يساند كل جزء فيها . إنه كالنغم الموجه فى الموسيقى أو فكرة المخرج عن الفعل فى المسرحية أو الأساس بالنسبة للمهندس المعمارى ، أو الآراء التى يضمنها الشاعر فى القصيدة .

الفتاة : وكيف يعبر المخرج عن هذا الفعل فى الإخراج المسرحى ؟

أنا : عن طريق ترجمة المسرحية وعن طريق الربط العبقرى بين الأفعال الصغرى والثانوية والتكميلية ، التى تضمن له تلك الترجمة .

الفتاة : أعطنى مثالا .

أنا : فى مسرحية « ترويض الشرود » شخصان يتوق كل منهما لأن يحب الآخر على الرغم من عدم الاتفاق فى شخصيتهما ولا ينجحان إلا فى زيادة اشتياق كل منهما للاخر ، وقد نترجم المسرحية أو نفسرها بأنها تمثل انتصار رجل على امرأة بمعاملتها معاملة قاسية . وقد نترجمها بأنها تدور حول امرأة تحيل حياة الناس الى جحيم - هل تدركين الفرق بين كل هذه الحالات

الفتاة : نعم

أنا : فى الحالة الأولى يتركز الفعل فى الحب ، وفى الثانية فى الجعجعة، وفى الثالثة فى غضب امرأة سليطة اللسان .

الفتاة : هل تعنى أن تقول أنه فى الحالة الاولى، مثلا، عند ما يكون الفعل هو الحب ، ينبغى على الممثلين أن يتخذوا موقف الحب طيلة المسرحية ؟

أنا : عليهم أن يتذكروا ذلك بحيث تبطن تلك العاطفة كل ما تتضمنه المسرحية من لعنات أو شجار أو خلاف .

الفتاة : وماذا تنتظر من الممثل فى مثل هذه الحالة ؟

أنا : أن يتمشى مع الفعل الحركى فى الطبيعة ، ذلك القانون الثلاثى الذى ترينه ممثلا فى تلك الشجرة . أولا .. الجذع الرئيسى ، أى الفكرة أو الغاية وهى فى المسرح تأتى من المخرج ، ثانياً .. الفروع، أى عناصر الفكرة — أو جزئيات الغاية . وهذه تأتى من الممثل. ثالثاً .. الأوراق، أى النتيجة للعنصرين السابقين ، أى التقديم البارع للفكرة ، أو النتيجة المشرقة للغاية المنطقية السابقة .

الفتاة : وأين المؤلف من كل هذا ؟

أنا : انه العصارة التى تتدفق وتغذى الجميع .

الفتاة : (فى عينيها لمعة) ما أضيق السبيل أمام الممثل .

أنا : (وفى عينى لمعة كذلك) إذا لم يكن فى مقدوره أن يعرض الأفعال أمام . .

الفتاة : كفى . فقد فهمت التلميح .

أنا : ... آلة التصوير والميكروفون وخاف من المقاطعات الكثيرة .

الفتاة : (تتوقف عن السير وتدق الأرض بقدمها) حسن . حسن . (تصبح شديدة الإنزعاج) قل لى كيف لا يخاف المرء منها ؟

أنا : أحتاج إلى دور مكتوب أو مسرحية لأوضح لك بدقه ما أعنيه ببناء الفعل الحركى وهذا مالا أملكه الآن .

الفتاة : لقد قمنا بتمثيل مسرحية صغيرة لطيفة أثناء مسيرنا فى نصف الساعه الماضية. فنحن فى حقيقة الأمر نمثل على الدوام عندما نتكلم فلماذا لا نستخدم ما تكلمنا فيه كمسرحية؟

أنا : حسن. فلأكن أنا المخرج . وأنت ممثلة صغيرة تقوم بالتمثيل فى مسرحية من فصل واحد مع رجل عجوز مأفون . وأنا ذلك الرجل كذلك .

الفتاة : فلنؤجل الحديث عن رسم الشخصيات الى ما بعد ، فى وقت آخر .

أنا : تحت أمرك. الآن يتكلم المخرج ، الجذع أو العامود الفقرى لمسرحيتكم الصغيرة يا أصدقائى (أقصد أنت وأنا) هو الكشف عن الحقيقه الخاصه بالفعل الدرامى ، ليس على مسرح مظلم ، أو فى قاعة للدرس ، أو من بطون الكتب ، أو أمام مخرج غاضب على استعداد لفصلكم ، إنما وسط الطبيعة ، وأنتم تستمتعون بالهواء والشمس والنزهة الطليقه والمزاج المعتدل .

الفتاة : الأمر الذى يعنى التفكير السريع، والنفاذ النشيط، والروح المشرقه، والإقتناع بالأفكار ، والشوق إلى الفهم ، والأصوات الصافية والإيقاع السريع ، والاستعداد للمناقشة والأخذ والعطاء .

أنا : مرحى ، مرحى . لقد انتهى دورى كمخرج . فقد استطعت بمساعدتك أن نشيد الجذع أو العمود الفقرى . الآن لننتقل إلى صاحبنا الأحمق .

الفتاة : تعنى المؤلف .

أنا : تماماً . أهذا لطيف ؟

الفتاة : (تجرى مبتعدة عنى وتصفق وتضحك ضحكة ملؤها الغبطة الصبيانية. فأجرى وراءها وأمسك بها من يدها)

أنا : واحدة بواحدة . . فلنكمل ، ولنحلل الكلمات على ضوء الأفعال. لنأخذ دورك . ماذا فعلت فى بداية المسرحية ؟

الفتاة : شكوت .

أنا : بمرارة ومبالغه

الفتاة : تهكمت وأبديت اشمئزازى .

أنا : فى عزم الشباب الرائع .

الفتاة : جمعت أدلة الاتهام .

أنا : بلا إقناع ولكن بقوة .

الفتاة : لم أصدقك ، ووجهت اليك اللوم.

أنا : كحدث صغير عنيد . ونسيت أنك فى نفس الوقت الذى كنت تسيرين فيه كنت تتفقين معى فى بعض الأحيان ، فقد تأملت نافورة السيد كولينز ودرستها وشعرت بالتعب الجثمانى وبحثت عن كلمات تعارضين بها محاولاتى ، واستمتعت بقليل من أبيات شيكسبير ، وألقيت ما لا يقل عن تسع خطب

الفتاة : (مرتاعة) هل فعلت كل هذه الاشياء فى نفس الوقت ؟

أنا : إطلاقا . ليس بين البشر من يستطيع ذلك . لكن مع وجود الجذع الرئيسى أو خيط من الفعل فى ذهنك انطلقت « تلاضمين » فى هذا الخيط جميع الأفعال الثانوية أو التكميلية كما تلضم حبات الخرز فى خيط ، الواحدة تلو الأخرى . ولقد يتداخل بعضها فى البعض الآخر أحياناً ولكن المجموع يأتى فى النهاية واضحاً متميزاً .

الفتاة : ألم يكن ذلك مجرد أنغام وانتقالات فى طبقات الصوت ؟

أنا : ومن أين يتأتى ذلك بغير فعل حركى ؟

الفتاة : هذا حق .

أنا : لقد اقتصرت على الأفعال اللغوية وأنت تصفين الأفعال التى قمت بها ، وهذا له مغزاه . فالفعل ينطوى على حركه فى حد ذاته . فانت أولا تريدين شيئا ، وهذه رغبة الفنان فيك ، ثم تحددين هذا الشيء باستخدام فعل لغوى ، وهذه حرفيتك كفنانة ، ثم تقومين بفعل الفعل ، وهذا تعبيرك كفنانة . ووسيلتك الى هذا هى الكلام . . كلمات من النوع الذى ...

الفتاة : من النوع الذى أستخدمه أنا شخصيا فى هذه الحالة .

أنا : لا أهمية لذلك ، ولو أن كلمات أى مؤلف ماهر ربما كانت أفضل بكثير .

الفتاة : (تحنى رأسها فى صمت ، فمن العسير على المرء أن يوافق وهو بعد صغير)

أنا : ربما كان المؤلف قد كتب كلماته من أجلك وهنا يحق لك أن تتناولى قلما ، وتكتبى « موسيقى الفعل » تحت كل كلمة أو عبارة ، تماماً ، كما تضعين الموسيقى للشعر الغنائى فى الأغنية ، ثم تؤدين موسيقى الفعل هذه على المسرح ، وعليك أن تستذكرى تلك الأفعال كما تستذكرين الموسيقى ، وأن تعرفى الفرق الدقيق بين « إنى أشكو » و « إنى أحتقر » ، وعلى الرغم من أن الفعلين يلى بعضهما بعضاً ، فيجب أن يأتى إلقاؤك لها مختلفاً تماماً كما هو الحال مع المغنى عندما يغنى من مقام « دو » أو من مقام « دو » الصغير .

وزيادة على ذلك فأنت عندما تستظهرين الفعل عن ظهر قلب لن تستطيع أية مقاطعة أو تغيير للنظام أن يزعجك ، وإذا كان الفعل مركزاً لديك فى كلمة واحدة محددة ، وكنت عارفين على وجه الدقة نوع هذا الفعل ، فستجدينه داخل نفسك على أهبة الاستعداد لتلبية النداء فى جزء من الثانية ، فكيف يتسنى لأحد أن يزعجك عند مايحين وقت أدائه ؟ والمشهد الذى تمثلينه ، أو الدور الذى تقومين به عبارة عن عقد طويل من حبات الخرز — حبات من الأفعال تلعبين بها كما تلعبين بحبات المسبحة : فإذا كنت ممسكة بحبات الخرز نفسها إمساكا جيدا ، استطعت أن تبدئى فى أى مكان وفى أى وقت وتمضى الى الحد الذى ترغبين .

الفتاة : لكن ألا يحدث أن يستمر نفس الفعل عدة صفحات أو على الأقل طيلة مشهد طويل جدا ؟

أنا : بلا شك : إلا أن الموقف يزداد صعوبة بالنسبة للممثل كى يحافظ

على تدفق الفعل دون رتابة . فنى حديث هاملت «كائن أم غير كائن» تسع جمل لا تتضمن سوى فعل حركى واحد .

الفتاة : وما هو ؟

أنا : كائن أم غير كائن . فإن شيكسبير لم يترك الحبل على الغارب للممثلين . فسجل لهم فى البداية ماذا يريد منهم بالضبط . ونظراً للمغزى الذى يتضمنه ذلك الفعل ولطول المشهد نفسه ، يعتبر هذا المونولوج من أشق الأشياء فى التمثيل بينما نجد أن تلاوته يسيرة للغاية .

الفتاة : فهمت . التلاوة مثل أوراق الشجرة بلا جذع وبلا فروع .

أنا : تماماً . مجرد تلاعب بتبديل مقامات الصوت ، والوقف المصطنع . وحتى فى أحسن الأحوال مع الصوت المدرب تدريبا عاليا للغاية لا يعدو الأمر مجرد موسيقى فقيرة لا تمت إلى الدراما بأدنى صلة .

الفتاة : وماذا كان الفعل بالنسبة لك عند ما بدأت تعدد أسماء الممثلين والعبارات التى تتضمنها أدوارهم ؟ فقد بدا عليك الحزن والأسى فعلا . هل نسيت «العمود الفقرى» المتفق عليه ؟ لقد قررنا أنه ينحصر فى «النشاط ، والروح المشرقة ، والتفكير السريع» وما إلى ذلك .

أنا : لا . لكن ما أردته كان أن أحملك على أن تقولى «ياله من أمر يبعث على الأسف» وما كنت لأستطيع ذلك إلا بطريقة واحدة ، وهى أن أثير عطفك على مشاعرى . وهذا بدوره جعلك تفكرين

فى كلماتى وانتهيت انت نفسك الى النتيجة التى كنت أسعى اليها .

الفتاة : أى أنك بلغة أخرى مثلت الأسى كى تحملنى على التأمل .

أنا : أجل ومثلته «بنشاط وروح مشرقة وتفكير سريع» .

الفتاة : هل تستطيع أن تؤدى فعلا آخر بنفس الكلمات وتحصل على نفس النتائج ؟

أنا : نعم ، ولكن الفعل الذى مثلته قد استوحيته منك .

الفتاة : منى أنا ؟

أنا : نعم ، من شخصيتك . فكى يقنعك الانسان بأى شىء ، يجب عليه أن يدخل اليك عن طريق العاطفة . لأن المنطق البارد يعجز عن النفاذ إلى أمثال عقليتك ، أعنى عقلية الفنان الذى يتعامل فى غالبية الأحيان مع مخيلة الآخرين . فلو انى كنت أحادث استاذا فى التاريخ من ذوى اللحى ، لما احتجت إلى أن أمثل الأسى على الاطلاق . إنما كنت قد حفزته فى حماس بصورة من صور الماضى — وهى نقطة الضعف عند كل المشتغلين بالتاريخ ، وكان هو قد سلم لدعواى .

الفتاة : فهمت . . إذن يجب على المرء أن يختار الأفعال بحيث تتمشى مع شخصية الدور المقابل له .

أنا : دائما . ليست شخصية الدور فحسب ، إنما كذلك الشخصية الذاتية للممثل الذى يؤدى الدور .

الفتاة : وكيف استظهر الأفعال ؟

أنا : بعد أن تجدى الشعور المطلوب بواسطة ذاكرة المشاعر . هل تذكرين حديثنا السابق ؟

الفتاة : نعم .

أنا : عندئذ تصبحين على استعداد لفعل الفعل . ومهمة التدريبات أن تخدم هذا الغرض . فأنت تؤدين الفعل عددا من المرات فتتذكرينه . والأفعال سهلة فى تذكرها للغاية ، أسهل بكثير من الكلمات . قولى على الفور ما الذى مثلته فى أقوالك التسعة الأولى فى مسرحيتنا — المسرحية التى قمنا بتمثيلها .

الفتاة : (تندفع فى العد فى نشاط سريع مفعم بالحماس والإخلاص) شكوت واحتقرت وأبديت اشمئزازى ووجهت اليك اللوم ولم أصدقك .

أنا : وما هو فعلك الآن وأنت تقذفين فى حماس بكل هذه الأفعال اللغويه الكريهة فى وجهى ؟

الفتاة : أنا . أنا .

أنا : هيا تشجعى، ما هو فعلك ؟

الفتاة : أنا أثبت لك اننى أصدق كلامك .

أنا : وأنا أصدقك لأنك قد أثبت ذلك بالفعل .

الدرس الرابع

تصوير الشخصية

أنا فى انتظار الفتاة عند مدخل المسرح فهى تعمل مع فرقة فى مسرحية هامة وقد طلبت منى أن أحضر بعد التدريبات لأصطحبها الى بيتها ، إذ أنها تريد أن تحدثنى عن دورها.

ولا أضطر إلى الإنتظار طويلا، إذ يفتح الباب وتخرج منه الفتاة فى عجلة وهى متعبة ، وإن كانت عيناها تلتمعان ، وشعرها الجميل غير مرتب ، وفى وجنتيها تورد رقيق .

الفتاة : معذرة إذ خيب أملك . لن أستطيع أن أذهب معك فلست ذاهبة إلى البيت . على أن أبقى هنا لأجرى التدريبات .

أنا : لقد رأيت كل الممثلين يرحلون . هل ستجرين التدريبات وحدك ؟

الفتاة : (تحنى رأسها فى حزن) نعم

أنا : هل من متاعب ؟

الفتاة : الكثير .

أنا : هل أستطيع أن أدخل وأرقبك وأنت تجرين التدريبات ؟

الفتاة : شكراً لك . . خفت أن أطلب منك ذلك بنفسى.

أنا : لماذا ؟

الفتاة : (ترفع قامتها على أصابع قدميها وتهمس فى أذنى وعيناها مستديرتان من الرعب) أنا رديئة جداً ، جداً.

أنا : أفضل أن أسمعك تقولين هذا عن قولك « تعال لترانى ، فأنا مدهشة جداً جداً.»

الفتاة : أقول إنى رديئة لأن الخطأ كله خطؤك . فقد اتبعت كل ماقلته لى فى هذا الدور الجديد ،ومع ذلك فما زلت رديئة .

أنا : لنرى .

(ونمر ببواب طاعن فى السن يرتدى قميصا بلا سترة ويدخن الغليون . فيتطلع الى بعينين سوداوين غائرتين تقبعان تحت حاجبين معشوشبين ، وفى وجهه الحليق الناعم حزم ينبىء بأنه لن يسمح لأحد بالدخول. وبمجرد وجوده يسد المدخل. وهو يمثل دوره فهو ليس مجرد حارس للباب — إنما هو تجسيد رائع لفرانسيسكو أو برناردو أومارسيللوس (١) فى نوبة الحراسة . ويرفع الرجل يده فى إيماءة نبيلة)

الفتاة : لا عليك يا أبتاه .السيد ضيفى .

(فيحنى الرجل رأسه فى صمت . وأستطيع أن أقرأ فى عينيه الكليلتين الإذن لى بالدخول . فأفكر قائلا لنفسى « الممثل فقط هو الذى يستطيع أن يكون رشيقاً فى اقتصاد بمثل هذه الصورة . ترى هل هو ممثل ؟» وعندما أدخل إلى خشبة المسرح أخلع قبعتى. والمسرح مظلم عدا مصباح كهربائى واحد يرسم هالة من الضوء فى وسط الظلمة . وتمسك الفتاة بيدى وتقودنى هابطة السلم وتسير بى بين المقاعد الأمامية حتى نصل إلى مؤخرة صالة المسرح)

الفتاة : اجلس هنا أرجوك. ولا تقل شيئا ، ولا تقاطعنى . دعنى أمثل

---

(١) الحراس الثلاثة فى مسرحية هاملت

لك بعض المشاهد على التتابع ثم قل لى أين يكون الخطأ ؟

(تعود هى إلى خشبة المسرح . وأبقى أنا وحيداً فى مساحة تحيط بها فجوات المقاصير المظلمة المتلألئة ، وصفوف المقاعد الصامتة التى يغطيها الخيش ، والأصوات الخارجية الخافتة . كل الظلال غريبة وصلدة . السكون مرتجف وملىء بالحياة. وأستجيب أنا لهذا السكون. وتبدأ أعصابى تهتز وتلقى بخيوط من المشاركة الوجدانية والتوقع الى اللغز الأسود العظيم ، إلى المسرح الخالى . ويهبط على ذهنى سلام غريب كما لو كنت قد توقفت عن الوجود جزئياً ، وأصبحت تعيش فى جسدى روح إنسان آخر بدلا من روحى . سأصبح ميتا بالنسبة لنفسى، حيا بالنسبة للعالم الخارجى . سألاحظ واشترك فى عالم متخيل وسأستيقظ وقلبى ملىء بالأحلام . ما أعذب المرارة التى تتمثل فى مسرح خال ، وخشبة المسرح خالية، وممثل وحيد يجرى تدريباته عليها .

وتظهر الفتاة وفى يدها كتاب وتحاول أن تقرأ، لكن ذهنها مشتت .ومن الواضح أنها تنتظر شخصا ما . لابد أن يكون كبير الأهمية حقاً ، ويبدو أنها ترتعد . وتنظر فيما حولها كما لو كانت تطلب الموافقة والنصيحة من صديق غير مرئى . وتلقى التشجيع لأنى أستطيع أن أسمع تنهيدتها الخافتة. وفجأة ترى شخصاً ما على مسافة بعيدة . إذ يتصلب جسدها وتتلاحق أنفاسها مسرعة . لابد أنها خائفة . وتتظاهر بأنها تقرأ من الكتاب، ولكن من الواضح بالنسبة لى أنها لا ترى حتى ولا حرفا واحدا . ولا تقال كلمة . وأرقبها أنا مشدود الأعصاب، وأهمس لنفسى قائلا « أحسنت. أحسنت يا فتاة. أنا الآن على استعداد لكل كلمة تنطقين بها»

(وتصغى الفتاة وقد تراخى جسدها وتدلت يدها التى تحمل الكتاب ، ويستدير رأسها بعض الشىء إلى أحد الجوانب ، كما لو كانت تتلقى معونة لا واعية فى أذنها التى تدخل عن طريقها إلى روحها كلمات متخيلة . ثم تحنى رأسها)

الفتاة : (١)

كيف حال مولاى الشريف هذه الأيام ؟

(فى صوتها حب دافىء مخلص واحترام أكيد . وهى تتكلم كما لو كانت تخاطب أخاً أكبر ثم تتطلع فى خوف وهى ترتعد الى رد متخيل . ثم يأتيها الرد)

* * *

(تغمض عينيها لحظة)

مولاى ، عندى تذكارات منك ،

طال اشتياقى إلى ردها ،

أستحلفك أن تأخذها الآن .

(ماذا دهاها ؟ إن فى صوتها مايوحى بأنها لا تقول الصدق كله ، وفى صوتها خوف من يتوقع حدوث أشياء . وتقف كما لو كانت قد تحجرت وتنظر حولها مرة ثانية كما لو كانت تفتش عن عون من صديق غير مرئى . ثم تتراجع إلى الوراء فجأة كما لو كانت

(١) من دور «أوفيليا» فى مسرحية «هاملت»

الإجابة المتخيلة قد صفعتها .

* * *

(لابد أن الإجابة كانت ضربة أصابتها فى صميم القلب . إذ يسقط منها الكتاب وتتشبث أصابعها المرتعشة بعضها ببعض . وتدافع عن نفسها)

« يامولاى المبجل ، تعلم تمام العلم أن هذه هداياك . ولقد أرفقتها بكلمات من نظم أنفاس عطرة أضفت عليها مزيداً من الثراء : وها قد ضاع عبيرها ، فخذها ثانية ، لأن كل نفس نبيلة ترى فى الهدايا الثمينة فقراً مدقعاً عند مايتحول معطى الهدية عن رحمته »

(ويتكسر صوتها ثم ينطلق فجأة فى حرية وقوة وهو يدافع عن كبرياء وحب جريحين)

«هاك ، يا مولاى »

(وتبدو كما لو كانت قد زادت طولا . وهذا نتيجة التوافق بين عضلاتها وعاطفتها — أول دليل على الممثلة المدربة . كلما قويت العاطفة زادت حرية الصوت وزاد الارتياح فى العضلات)

«مولاى ؟ »

(تتضح فى هذا الجسد الرقيق قوة تكاد تقارب قوة الرجال)

* * *

« ماذا تعنى يا مولاى ؟ »

(لقد نسيت خوفها وأصبحت الآن تتكلم حديث الند للند . ولم

تعد تلتفت فيما حولها طلبا للعون أو التأييد لتصرفاتها إنمـــا أصبحت تلقى الـكلمات إلى الفضاء المظلم دون أن يبدو أنها تنتظر الإجابة).

* * *

« هل يستطيع الجمال يامولاى أن يجد تجارة أفضل من اتصافه بالأمانة والشرف ؟ »

(ثم يطرأ تغيير على وجهها . إذ يطل من عينيها مزيج من الألم والرقة والأسف والعبادة وتتراقص على شفتيها المرتعدتين : فأفهم أن العدو هو المحبوب . ويلى ذلك سطر مهموس — كالريح إذ — تئن —)

« حقاً يامولاى ، لقد جعلتنى أومن بذلك . »

(ثم فى مزيد من الهدوء والأسف)

« كنت أنا أكثرنا خديعة » .

* * *

(ويلى ذلك صمت طويل . تتلقى خلاله كلمات غير مسموعة، تنم عن غضب وعار واتهام . كلمات تلقى بها إلى الأرض وتذكرها بشخص نسيته فى إخلاصها وإن كان له سلطان عليها وأوصاها بما تعمل بالضبط . وهى الآن واعية بوجوده فهى ليست نفسها إنما هى ابنة مطيعة ، مجرد أداة فى يد أبيها . وترتعد فجـــأة وتسمع السؤال المحتوم ، السؤال الذى يحط من شرفها . ويكون الجواب من جديد كذبه ، كذبة معذبة).

« فى البيت يامولاى » .

* * *

(ويهوى عليها الرعب كالسياط . ويحملها اليأس على البكاء من أعماق روحها كما لو كان كل كيانها يعول ، آه . ماذا فعلت ؟ ثم نسمع ضراعة للواحد الأحد الذى يستطيع أن يمد يد العون هذه اللحظة) .

« أوه .. ساعديه أيتها السموات المشرقة . »

* * *

« أوه أيتها القوى السماوية ، ارجعى له رشده المسلوب . »

* * *

(لكن السماء والأرض صامتتان وليس هناك من رعد سوى صوت الشخص الذى وثقت به وأحبته ، فالكلمات القابعة وراء ذلك الصوت كالعقارب اللاذعة . فليس فيها أدنى دليل على الفهم ولا أدنى دليل على الرقة ولا رنة رحمة . كل ما فيها كراهية واتهام وتشهير . . إنها نهاية العالم . لأن العالم بالنسبة لنا كلنا يتمثل فى الشخص الذى نحب . وعند ما نفقده فقد فقدنا العالم . وعند ما يضيع العالم نضيع نحن . وعندئذ نستطيع أن نلتزم الهدوء والخواء والنسيان تجاه كل شىء وكل إنسان كان منذ لحظة مضت كبير الأهمية والقوة . والفتاة وحيدة بكل كيانها . أستطيع أن أرى ذلك فى جسدها المتقلص وعينيها الواسعتين . ولو أن جيشاً من الآباء وقف وراءها فى هذه اللحظة لظلت على وحدتها . وهى لن تقول هذه الكلمات التى تقطع نياط القلوب إلا لنفسها

فقط ؛ آخر كلمات لعقل سليم يحاول يائساً أن يتثبت من كل ما حدث منذ لحظة . وهذا أمر مؤلم إلى حد لا يصدق . كالروح عند ما تفارق الجسد . فالكلمات المتباعدة يزدحم بعضها فوق بعض ، وتسرع الواحدة منها فوق الأخرى فى إيقاع سريع . فالصوت — أجوف والدموع من ورائه لا تتناسب مع ذلك الوداع الأخير، فالكلام أشبه بحجر يسقط . ويسقط إلى هاوية لا قاع لها).

«لهفى على ذلك العقل الوطيد أن يتهدم هكذا ، أسفى على ذلك الفتى الذى كان رقيقاً ، وشجاعا ، وعالماً ، وكان له اللحظ ، واللسان ، والسيف ، وكان رجاء المملكة وزهرة هذا البلد الجميل ، ومرآة الأزياء الشائقة ، وتمثال الحسن فى الشباب ، ومرموق المرموقين ، أسفى عليه أن يصير إلى هذا التلف . إنى لأتعس النساء حظاً وأكبرهن مصاباً ، بالأمس أسمع أقواله العذاب فأرتوى منها شهداً ، واليوم أجد ذلك الذكاء العالى يتبدد فى ألفاظ مختلفة كأصوات الأجراس التى وصمت فتنكرت أصواتها بعد الشجى والطرب . آها على تلك الملامح التى لا تضارع ، وذلك الشباب النضير الذى تتصعد منه الآن هذه الزفرات ، يا ويلتى ، واحر قلباه أين ما رأيت مما أرى».

وتهوى إلى الأرض على ركبتيها منهكة القوى تحدق فى ظلام قاعة المسرح الخالية حيث أجلس أنا دون أن ترى ودون أن تدرك شيئاً . وما يلى هذا هو الجنون المنطقى المحتوم للعقل الذى فقد دنياه) .

* * *

(وتنتزع نفسها من كل ما فات وتقفز واقفة وتدلك وجهها وترفع شعرها الذهبى بيديها وتستدير نحوى وتقول بصوتها الشاب) .

الفتاة : هذا خيرما عندى ، وكما يقول جوردون كريج . «ما يؤسف له أن يكون خير ما عند المرء هذه الرداءة .».

(وتضحك . دليل آخر على الممثل المدرب الذى لا يعنيه مدى عمق العاطفة التى يمثلها إذ ما أن يعود إلى الحياة حتى ينتزع نفسه ويقف جانباً دون أى انزعاج) .

أنا : انزلى هنا .

(تقفز عبر أضواء المقدمة وتجرى إلى المقعد المجاور لمقعدى وتجلس وقد لفت ساقيها من تحتها) .

أنا : ماذا يقولون لك ؟

الفتاة : إن فى أدائى مبالغة ، وإننى أمزق العواطف تمزيقاً وإن أحداً لن يصدقنى ، وأن ما أعمله تنويم مغنطيسى مرضى وليس تمثيلا ، وإننى سأحطم نفسى وأحطم صحتى . وإننى بمثل هذا اللون من التمثيل لا أترك شيئاً لخيالة المتفرجين ، وأن مثل هذا الصدق الكامل يحرج المتفرجين كما لو أن شخصاً ظهر فجأة عارياً وسط جمهور متأنق . هل فى هذا الكفاية أم تريد المزيد ؟

أنا : ليس فيه الكفاية فحسب بل أنه حق ياعزيزتى

الفتاة : حتى أنت يا بروتس ؟ أنت إنسان صعب . لقد أديت كل شىء كما علمتنى .

أنا : وأعترف أنك أحسنت الأداء .

الفتاة : إذن أنا لا أفهم ، أنت تناقض .

أنا : إطلاقا . لقد أديت كل شيء علمتك بإخلاص . وأنا فخور بك إلى هذا الحد ، إلى هذا الحد . والآن يجب أن تقدمى على الخطوة التالية . ليس فى الأمر مبالغة عند ما يقولون لك أنك تشبهين شخصاً عارياً وسط جمهور متأنق . فأنت فعلا تشبهينه وأنا لا أعبأ لذلك لأنى أعرف كل السر لكن الجمهور لن يتقبله لأن من حقه أن يتسلم إنتاجا مستكملا

الفتاة : هل يعنى هذا مزيداً من الدراسة ومزيداً من التدريبات ؟

أنا : نعم .

الفتاة : سأقلع عن التمثيل . لكن أكمل .

أنا : أنت لن تقلعى عن التمثيل . ولو أنى لم أقل لك فى هذه اللحظة ما سأقوله لك ، فقد تمضى فى عملك حتى تكتشفيه أنت لنفسك ، وقد يستغرق منك ذلك سنوات قليلة وربما أكثر . لكنك كنت ستعملين حتى تتمكنى من الخطوة التالية ولن تتوقفى حتى عند ذلك . فقد تنشأ صعوبة جديدة تضطرين إلى متابعتها ومحاولة حلها .

الفتاة : إلى ما لا نهاية ؟

أنا : إلى ما لا نهاية وبإصرار . وهذا هو الفرق الوحيد بين الفنان وصانع الأحذية . فصانع الأحذية عند ما يفرغ من صنع زوج من الأحذية ينتهى الأمر بالنسبة له وينسى كل شيء عنهما . وعند ما يفرغ الفنان من عمل ما ، فالأمر لا ينتهى بالنسبة له

لأن هذا العمل مجرد خطوة جديدة ، وكل الخطوات متشابكة الواحدة فى الأخرى .

الفتاة : وددت لو لم تكن منطقياً إلى هذا الحد المزعج ، كعالم رياضى عجوز ، واحد ، إثنان ، ثلاثة ، أربعة : أمر يثير الاشمئزاز ، لا فن ، مجرد حرفة كأى صانع دواليب مأفون .

أنا : تعنين صانع عواطف . شكراً على العبارة الرقيقة . هل تحبين أن أتحول الآن إلى صانع ملابس وأكسو لك عواطفك ؟ لأن عواطفك ياطفلتى ، كما اتفقنا أنا ورؤساؤك ، عارية تماماً ، عارية بصورة تبعث على الأسى .

الفتاة : (تضحك من قلبها بطريقة مثيرة) لا يهمنى .

أنا : لكنى أنا يهمنى هذا . لا أريد أن يقول أى إنسان أن أخلاقياتى غير أخلاقية . عاطفية ربما ، ولكن ليست غير أخلاقية .

الفتاة : (وهى ما زالت تضحك) ما كنت لأفكر فى مثل هذا الشيء . أكسنى أرجوك . فأنا عارية . أذنى وأنفى وعيناى وعواطفى وكل ما عندى عار .

أنا : سأعنى بالعواطف وحدها إذا سمحت . وسأبدأ بتغطيتها بالمرح . لقد لاحظت بعناية كل ما عملته فى بناك لدورك — سيطرتك على جسدك ، تركيزك ، اختيارك وتحديدك الواضح للعواطف ، وقدرتك على تسليط هذه العواطف كل ذلك كان رائعاً . وأنا فخور بك . ولكن كان ينقصك شيء واحد .

الفتاة : ما هو ؟

أنا : تصوير الشخصية .

الفتاة : أوه هذا بسيط . عندما أرتدى ثوب الدور فى المسرحية واضع الماكياج ...

أنا : لن يحدث شيء ياعزيزتى .

الفتاة : كيف هذا ؟ عندما أضع الماكياج وأرتدى ثياب الشخصية ، أحس بإحساس الشخص الذى أمثله وعند ذلك لا أصبح نفسى . أنا لا أبالى قط بتصوير الشخصية لأن ذلك يتم تلقائياً .

(يجب أن استخدم أسلوباً قوياً لأنزل بها من عليائها وضلالها ، فأمد يدى إلى جيبى لأخرج كتاباً صغيراً قديم العهد وافتح الصفحة الأولى منه .)

أنا : اقرأى هذا .

الفتاة : حيلة أخرى من حيلك ؟

أنا : (وأنا أشعل عوداً من الثقاب) اقرأى .

الفتاة : (تقرأ) « الممثل : رسالة فى فن التمثيل . لندن طبعت لحساب د . جريفيث فى دنسياد . مقبرة سانت بول عام ١٧٥٠ » .

أنا : (اقلب عدداً من الصفحات) تذكرى هذا التاريخ ١٧٥٠ — منذ حوالى مائتى عام . يجب أن يكون لهذا أثره عليك . الآن اقرأى هنا .

الفتاة : (تقرأ الحروف والهجاء القديمى العهد فى صعوبة) « الممثل الذى يريد أن يعبر لنا عن انفعال فريد وعن النتائج المترتبة عليه، ينبغى أن يمثل شخصيته بصدق لكى ينجح فى تقمص العواطف

التى يحدثها هذا الانفعال فى عموم الجنس البشرى ويصوغها فى ذلك القالب الفريد . . »

أنا : (مقاطعا) الآن اقرئى بصوت أكثر ارتفاعا وتذكرى ما تقرأين .

الفتاة : (تفعل ما طلبته منها) « . . . الذى تتبدى فيه تلك العواطف عندما تتأجج فى صدر الشخص الذى يصوره لنا . »

(فترة صمت . ترفع الفتاة اللطيفة عينيها الجميلتين فى بطء وتخرج سيجارة وتشعلها من ولاعتى التى تطفئها فى غضب جامح فأعرف أنها ستصغى الآن) .

الفتاة : حسن ، ماذا يعنى هذا المجهول البالغ من العمر ٢٠٠ عاما ؟

أنا : (مع إحساس بسيط بالانتصار) يعنى أنه قبل أن ترتدى ثياب الدور وقبل أن تضعى الماكيـــاج ، يجب أن تسيطرى على تصويرك للشخصية .

الفتاة : (تتأبط ذراعى وتقول فى رقة) قل لى كيف؟ (لا يستطيع الإنسان أن يغضب منها) ، وإذا رغبت فى سيجارة ، فسأعطيك واحدة .

أنا : (كما لو كنت أحكى حكاية عن العفاريت نسيها الناس منذ عهد بعيد) المسألة ببساطة ياطفلتى أن الممثل يخلق على المسرح الطول الكامل لحياة النفس الانسانية ، فى كل مرة يخلق فيها دورا . وهذه النفس الانسانية يجب أن تكون واضحة من كل جوانبها الجثمانية والعقلية والعاطفية ويجب أن تكون إلى جانب هذا

متفردة متميزة . يجب أن تكون الروح الداخلية نفس الروح التى فكر فيها المؤلف وشرحها لك المخرج . . الروح التى تخرجينها من أعماق كيانك إلى السطح . هذه هى الروح المطلوبة .

والشخصية التى تستحوذ على هذه الروح المخلوقة على المسرح شخصية متفردة وتختلف عن كل ما عداها . هى هاملت دون غيره . هى أوفيليا دون غيرها . وصحيح أن هذه كلها شخصيات إنسانية ، ولكن هذا هو كل وجه الشبه بينها . فنحن كلنا كائنات إنسانية ولنا نفس العدد من الأذرع والسيقان ، وأنوفنا مثبتة فى نفس الأمكنة . إلا أنه كما لا توجد ورقتان من أوراق شجر البلوط متطابقتان فى الشبه ، فكذلك لا يوجد كائنان من البشر متطابقان فى الشبه . وعندما يخلق الممثل روحا إنسانية على هيئة شخصية ما ، عليه أن يتبع نفس القاعدة الحكيمة التى تتبعها الطبيعة ويجعل تلك الروح متميزة بذاتيتها الخاصة .

الفتاة : (مدافعة عن نفسها) ألم أفعل ذلك ؟

أنا : بصورة عامة . خلقت من جسدك ومن ذهنك ومن عواطفك صورة من الممكن أن تكون صورة لأى فتاة صغيرة صورة صادقة حقا ، ومقنعة ، وقوية ولكنها تجريدية ؛ كان من الممكن أن تكون ليزا أو مارى أو آن ، لكنها لم تكن أوفيليا . كان الجسد جسد فتاة صغيرة ولكنه ليس جسد أوفيليا . كان الذهن ذهن فتاة صغيرة ، لكنه ليس ذهن أوفيليا . كان . .

الفتاة : خطأ كله . . ماذا أفعل الآن ؟

أنا : لا تيأسى . لقد تغلبت على أشياء أكثر صعوبة وهذا أمر يسير إذا قورن بغيره .

الفتاة : (راضية) حسن . أى نوع من الأجساد كان جسد أوفيليا ؟

أنا : وأنّى لى أن أعرف ؟ قولى لى أنت . . من كانت هى ؟

الفتاة : ابنة أحد رجال البلاط .

أنا : ومعنى هذا ؟

الفتاة : نشأة طيبة ، سلوك متزن . . تغذية حسنة .

أنا : لا عليك من الصفة الأخيرة . لكن لا تنسى العوامل التاريخية . فهو جسد له مظهر الإنسان المختار ، فيه سطوة ووقار الشخص الذى ولد ليمثل خير من فى جنسه . حللى الآن بالتفصيل وضع الرأس واستعينى فى ذلك بالمتاحف والكتب . .
تمعنى فى لوحات «فان دايك» وتأملى أعمال «رينولدز» . كانت ذراعاك ويداك طبيعية المظهر وصادقة . ولكن كان فى استطاعتى أن أرى فى الحال أن تلك اليد تلعب التنس وتقود السيارة وتستطيع عند الضرورة أن تشوى شريحة رائعة من لحم البقر . ادرسى الأيدى فى أعمال « بوتيشللى » و« ليناردو » و« رافايل » . ثم إنك تمشين . . مشية تكاد تشبه مشية الرجال .

الفتاة : ولكن اللوحات الفنية لا تمشى .

أنا : اذهبى وشاهدى موكب الراهبات فى الكنيسة ليلة عيد الفصح . إذا كان من الضرورى أن تشاهدى كل شىء .

الفتاة : ولكن كيف أستوعب كل ذلك وأضمنه دورى ؟

أنا : الأمر بسيط للغاية . بدراسة ما ترين وبأن تجعلى ما ترين جزءاً منك . بالنفاذ إلى الأعماق . ادرسى مختلف الأيدى وتعرفى على نواحى الضعف فيها ، ورقتها الشبيهة برقة الزهور ، وضعفها ومرونتها . وأنت تستطيعين السيطرة على عضلاتك . اثنى راحة يدك بالطول . هل ترين كيف تصبح أضيق اتساعاً ؟ زاولى هذا التمرين يومين ، ولن تحتاجى إلى التفكير فيه بعد ذلك . ولكن راحة يدك ستتخذ هذا الوضع فى أى وقت تشائين ولأى مدة تشائين . وعند ما تمسكين قلبك بمثل هذا النوع من الأيدى فستكون الحركة مختلفة فى تعبيرها عن الحركة التى أتيت بها . ستكون يد «أوفيليا» تمسك بقلب «أوفيليا» وليست يد الآنسة كذا ممسكة بقلب الآنسة كذا .

الفتاة : وهل أكتفى بدراسة وتحليل لوحة واحدة أم أستطيع أن أستخدم لوحات مختلفة ؟

أنا : لوحات مختلفة . وليس هذا فحسب ، بل ادرسى الشخصيات الحية المعاصرة كذلك بصورة كاملة أو جزئية . وتستطيعين أن تستعيرى رأساً من «بوتيشللى» ، ووقفة من «فان دايك» ، وتستعملى ذراعى أختك ، ورسغى أبينا أنترز (لا بوصفها راقصة وإنما كإنسانة عادية) وتستطيع السحب إذ تسوقها الرياح أن توحى لك بمشيتك .

وهذه التفاصيل فى مجموعها من شأنها أن تصنع مخلوقة مركبة ، تماماً كما تصنع القصاصات الصغيرة صورة فوتوغرافية مركبة لشخص أو حادث من عشرات الصور المختلفة .

الفتاة : ومتى يطالب الشخص بأن يفعل هذا ؟

أنا : كقاعدة ، فى اليومين أو الثلاثة أيام الأخيرة من التدريبات ، فى المرحلة التى بلغتها الآن ، وليس قبل أن يتمكن الممثل من الدور جيداً ويعرف تركيبه جيداً . ولكن هناك حالات استثنائية فبعض الممثلين يفضلون أن يبدأوا برسم الشخصية . وهذا أكثر صعوبة ، والنتيجة لا تأتى حاذقة ملفوفة ، واختيار العناصر لا يكون حكيماً كما يحدث إذا ما بدأت بتتبع الخيط الداخلى للدور . ومثل من يفعل ذلك كمثل من يشترى ثوباً دون معرفة المقاييس .

الفتاة : وكيف تجعل هذه الأشياء مقبولة لطبيعتك الخاصة ؟ كيف تمزجها كلها بعضها ببعض ؟ وماذا تعمل لتجعلها تمثل شخصاً حقيقياً قابلا للتصديق ؟

أنا : اسمحى لى أنا أجاوبك بأسئلة مماثلة . كيف اكتسبت سلوكك الحميد ؟ كيف تعلمت تناول الطعام بالشوكة والسكين ، والجلوس مستقيمة الظهر ، وألا تكثرى من تحريك يديك ؟ كيف لاءمت بين نفسك وبين الثياب القصيرة فى الشتاء الماضى وبين الثياب الطويلة هذا الشتاء ؟ كيف عرفت أن تمشى فى ملعب الجولف بطريقة معينة وعلى أرض قاعة الرقص بطريقة مختلفة ؟ كيف تعلمت استخدام صوتك فى غرفتك الخاصة بطريقة خاصة وفى سيارة التاكسى بطريقة أخرى ؟ كل هذه الأشياء ومئات من التغييرات الصغيرة تجعل منك ما هو أنت ، من ناحية شخصيتك الجثمانية . وفى كل هذه الأشياء تستمدين الأمثلة الحية من الحياة

المحيطة بك . وما أقترحه هو نفس الشيء ، ولكن على مستوى الاحتراف . وهذا يعنى الدراسة المنظمة ، والفرز عن طريق الممارسة الدائبة لكل العوامل التى تجعل منك فى دورك شخصية حسيه بارزة متميزة .

الفتاة : ألهذا السبب قلت لى فى بداية أحاديثنا إنه من الضرورى أن أن أسيطر سيطرة تامة على كل عضلة فى جسدى حتى أستطيع أن أتعلم بسرعة وأن أتذكر كل هذه الأشياء ؟

أنا : بالضبط . تعلمى سريعاً وتذكرى دائماً . فالمرء أمامه كل عمره ليكتسب الأخلاق الحميدة ، أما خلق الدور حسياً فيجب أن يتم فى أيام قليلة .

الفتاة : وماذا عن الذهن ؟

أنا : رسم شخصية الدور على خشبة المسرح من الناحية الذهنية مسألة إيقاع إلى حد كبير . أعنى إيقاع الفكر . وهو أمر لا يعنى شخصيتك أنت بقدر ما يعنى مؤلف تلك الشخصية ، أى مؤلف المسرحية .

الفتاة : هل تريد أن تقول أن «أوفيليا» يجب ألا تفكر ؟

أنا : لن أكون وقحاً إلى هذا الحد ، لكنى أفضل أن أقول أن شيكسبير قام لها بكل ما تتطلبه من تفكير . إن ذهن شيكسبير هو ما يجب أن ترسمى شخصيته أثناء تمثيلك «أوفيليا» أو أية شخصية من شخصيات مسرحياته . ونفس الشيء ينطبق على أى مؤلف له تفكيره الخاص .

الفتاة : لم أفكر فى ذلك قط . كنت أحاول على الدوام أن أفكر بالطريقة التى أتخيل أن الشخصية تفكر بها .

أنا : وهذا خطأ يقع فيه كل الممثلين تقريباً . اللهم إلا العباقرة — الذين يعرفون الأمور بصورة أفضل — إن أقوى سلاح المؤلف هو ذهنه . أى نوع هذا الذهن ، سرعته ، يقظته ، عمقه ، تألقه . ولكل هذا أهميته بغض النظر عما إذا كان يكتب كلمات كاليبان (١) أو كلمات «جان دارك» (٢) أو كلمات «أوزوالد» (٣) . فالشخصية الحمقاء التى يكتبها كاتب مجيد لا تزيد فى حماقتها عن الذهن الذى خلقها . والغبى ليس أكثر حكمة من الرجل الذى تصوره . هل تذكرين «روميو وجوليت» (٤) ؟ تقول «ليدى كابوليت» عن «جوليت» ، «أنها لم تبلغ الرابعة عشرة» وبعد ذلك بصفحات قليلة تقول جوليت .

« إن كرمى لا حدود له كالبحر ،

وحبى فى عمقه ، وكلما ازداد ما أعطيه لك ،

زاد نصيبى لأن كليهما لا نهاية له » .

قد يقول هذا «كونفشيوس» أو «بوذا» أو «سان فرانسيس» .

فلو أنك حاولت أن تمثلى دور جوليت بطريقة ترسم شخصية ذهنها على أنه ذهن فتاة فى الرابعة عشرة فستضيعين . ولو أنك حاولت أن تمثليها أكبر فى السن فستحطمين تصور شيكسبير

(١) شخصية فى مسرحية العاصفة لشكسبير .
(٢) شخصية فى مسرحية بنفس الأسم لشيلر .
(٣) شخصية فى مسرحية الأشباح لإبسن
(٤) مسرحية شكسبير .

المسرحى ، وهو تصور عبقرى . ولو أنك حاولت تفسيرها على أساس النضج المبكر للمرأة الإيطالية ، أو على أساس من حكمة عصر النهضة الإيطالى ، وما إلى ذلك ، فستجدين نفسك فى تيه بين علم الآثار القديمة والتاريخ ، وتبددين إلهامك . كل ما عليك هو أن تستوعبى تصوير الشخصية كما رسمها ذهن شيكسبير وتقتنى هذا الاستيعاب .

الفتاة : وما هو نوع ذهنه ؟

أنا : إنه ذهن يفكر بسرعة كسرعة البرق ، مركز إلى حد كبير ، ذو سطوة حتى فى لحظات الشك . تلقائى من حيث أن الفكرة الأولى هى دائماً الفكرة الأخيرة . مباشر وصريح . لا تسيىء فهمى فأنا لا أحاول أن أصف أو أفسر ذهن شيكسبير فلا يوجد من الكلمات ما يستطيع وصفه ، إنما كل ما أحاوله هو أن أقول لك إنه بغض النظر عن الشخصية الشيكسبيرية التى تقومين بأدائها ، فإن ذهنها (ذهن الشخصية وليس ذهنك أنت) يجب أن تكون له هذه الخصائص . وأنت لست مطالبة بأن تفكرى كشيكسبير ولكن صفة التفكير الظاهرية يجب أن تنتمى إليه تماماً كما لو كنت تتقمصين شخصية بهلوان . فلست فى حاجة إلى أن تعرفى كيف تقفين على رأسك لكن كل حركات جسدك يجب أن توحى بأنك قادرة على أن تقومى بقفزات بهلوانية فى أى وقت تشائين .

الفتاة : وهل تقول نفس الشيء إذا اضطرت إلى التمثيل فى مسرحية لبرناردشو ؟

أنا : تماماً بل إن الأمر ليزيد فى حالة شو . فالفلاحون والكتبة والصبايا يفكرون فى مسرحياته كما لو كانوا أساتذة ، والقديسون

والملوك والأساقفة يفكرون كالمجانين والوحوش . وتصويرك لشخصية من شخصيات شو يصبح ناقصاً ، ما لم يتجلى ذهن هذه الشخصية ممثلا فى أساليبها الخاصة فى حالة هجوم ودفاع مستمرين وواصلت إثارة الجدل سواء عن خطأ أو صواب .

الفتاة : تعنى عقلية إيرلندية ؟

أنا : تماما ، لقد فسرت ما أعنى بصورة أفضل .

الفتاة : وكيف تطبق ذلك بطريقة عملية على أى دور ؟

أنا : المسألة كما سبق أن قلت لك ، تعتمد فى الأكثر على الإيقاع ، أو النشاط المنظم لإلقائك لكلمات المؤلف . فبعد أن تدرسى المؤلف وتجرى التدريبات عليه لمدة طويلة يصبح من واجبك أن تعرفى حركة أفكاره التى يجب أن تسرى العدوى من إيقاعها إلى إيقاع تفكيرك . حاولى أن تفهمى المؤلف . وسيعنى مرانك وطبيعتك بالباقى .

الفتاة : هل تستطيع أن تطبق قاعدة تصوير الشخصية على عواطف أى شخصية ؟

أنا : كلا . . فعواطف الشخصية هى المجال الوحيد الذى يجب على المؤلف أن يبذل عنايته فيه إلى مطالب الممثل وأن يلائم بين كتاباته وبين تحليل الممثل . أو يصبح للممثل العذر إن عدل فى كتابة المؤلف ليحقق أحسن النتائج فى تحديده العاطفى الخاص للدور .

الفتاة : لا تقل ذلك بصوت مرتفع وإلا قتلك كل المؤلفين .

أنا : العقلاء منهم لن يقتلوننى . فالعاطفة هى أنفاس الله فى أى دور .

وبواسطتها تصبح شخصيات المؤلف حية نابضة . والمؤلف العاقل هو الذى يبذل كل ما فى وسعه ليجعل هذا الجزء من عملية الخلق المسرحى متوافقا إلى أقصى حد مستطاع دون أن يفسد فكرة المسرحية أو هدفها . وقد قال لى : « جيلبرت إمرى » «انه حذف صفحتين ونصف صفحة من مسرحيته « الوصمة » فى مشهد كبير بين « آن هاردنج » و «توم باورز » . وهو إنما فعل ذلك لأن «آن هاردنج» استطاعت أن تبكى وأن تبكى الجمهور معها بصورة أوقع بمجرد الإصغاء فى صمت بدلا من الإجابة على كل قول من أقوال باورز بقول آخر له نفس الأهمية . وبذلك اختار «جيلبرت إمرى» اختيارا حكيما بين عاطفة ممثلة وبين كتابته . كما اذن لى « كليمنس دين » بأن أحذف كل كلمة زائدة عن الحاجة فى مسرحية « الجرانيت» عند تقديمها على المسرح . لا ، لن يقتلنى المؤلفون فهم يعرفون أنك أنت وأنا ومن يماثلنا إنما نعمل فى المسرح من أجلهم .

الفتاة : لكن العواطف يجب أن ترسم بنفس الوضوح الذى ترسم به شخصية الحس والذهن . فما هى الطريقة السليمة لأداء ذلك؟

أنا : عند ما تسيطرين على العواطف الإنسانية العامة فى الدور كما فعلت فى دور «أوفيليا»، وعند ما تعرفين متى ولماذا يحين وقت الغضب، أو الضراعة أو الأسف ، أو الفرح أو اليأس ، أو أية عاطفة يتطلبها الموقف . . . عند ما يصبح كل هذا واضحا بالنسبة لك كل الوضوح عندئذ اسرعى فى البحث عن صفة أساسية واحدة : هى الحرية فى التعبير عن عواطفك ، أعنى حرية ويسرا مطلقين لاحدود لها . وستكون هذه الحرية هى تصويرك لشخصية

العواطف الموجودة . فعند ما يستكمل البناء الداخلى لدورك وعند ما تسيطرين على مظهره الخارجى ، وعندما يصبح إظهارك الأفكار الشخصية التى تمثلها متفقاً بصورة كاملة مع طريقة المؤلف فى التفكير ، راقبى نفسك أثناء التدريبات لتتبينى متى وأين تثور عواطفك وتتأجج بصعوبة . ابحثى عن الأسباب ، فقد يكون منها الكثير . فقد تكون الأسس عندك ضعيفة أو لعلك لم تفهمى الفعل . قد تكونين غير مرتاحة جثمانياً أو لعل الكلمات تضايقك . . فى صفاتها أو عددها — أو لعل الحركة تشتت ذهنك ، أو لعل وسائل التعبير تعوزك . ابحثى عن السبب وتخلصى منه . واسمحى لى أن أضرب لك مثلا . أى مشهد فى دور «أوفيليا» يضايقك أكثر من غيره ؟

الفتاة : الفصل الثالث ، مشهد التمثيل .

أنا : عظيم . ما هو الفعل؟

الفتاة : أن أتلقى الإهانة .

أنا : خطأ . بل الاحتفاظ بكرامتك . «فأوفيليا» إبنة لرجل من رجال البلاط وأمير البيت الحاكم يوجه إليها ملاحظات غير لائقة على الملأ وهو سيد حياتها لأنها تحبه . ولذا يستطيع أن يفعل ما يشاء . ولكن حتى إذا كانت مشيئته أن يقتلها فإنها يجب أن تلقى الموت بالكرامة التى تتلاءم مع مكانتها . فالفعل الرئيسى بالنسبة لك هو ألا تنهارى أو تظهرى الضعف أو تكشفى عن عواطفك الدفينة على الملأ . ولا تنسى أن البلاط بأسره يرقب «أوفيليا» . ضعى كل هذا فى اعتبارك ، على أنه الفعل الذى

تؤدينه . هل تستطيعين أن تجديه فى نفسك بسهولة ؟

الفتاة : نعم .

أنا : وهل الباقى على ما يرام؟ هل أنت مستريحة فى مقعدك؟ هل ترد الكلمات إلى ذهنك فى يسر؟ هل أنت من الحيوية بالقدر الكافى لأن تفكرى بجرأة شيكسبير ؟

الفتاة : نعم . نعم . عندى كل هذا . دعنى أمثل الدور لك .

(ويعلو فجأة من ورائنا صوت عجوز مهتز لكنه غنى مدرب يرتعد من توقع حدوث شىء عظيم حاسم نصف غائب عن جرسه) .

« سيدتى ، هل أرقد فى حجرك ؟ »

(فأستدير وأرى حارس الباب العجوز يقف وراءنا) .

الفتاة : (كالبحر المتجمد ، هادىء ومخيف فى قساوته) لا يامولاى .

حارس الباب : (مازال على توتره من التوقع لكنى أستطيع أن أحس أثراً من الأسف والشفقة نحو المحبوبة) « أعنى ، أضع رأسى على حجرك » .

الفتاة : (ولسان حالها يقول — أنت سيدى : وأنت لم تخرج عن حدود حقوقك) « نعم ، يامولاى » .

حارس الباب : (أصبح الألم وراء ذلك الصوت الآن . إذ يجب عليه أن يمضى فى جنونه الذى يدعيه ويجب أن يؤذى شخصاً لا يريد أن يؤذيه كى يقنع الآخرين) .

« هل تظنين أننى عنيت أمراً سوقياً ؟ »

الفتاة : (فى قمة الكرامة . ولسان حالها يقول إذا كان لابد من الموت فلن أفكر فى شىء يامولاى) .

« لا أظن شيئاً يامولاى » .

(وبعد عبارات قليلة أخرى ينتهى المشهد . كان سريعاً ، رائعاً ، متوتراً . كما يجب أن يكون . وتقفز الفتاة من مقعدها وتدور راقصة حول الممشى)

الفتاة : لقد فهمت ، لقد فهمت الآن . الأمر بسيط للغاية أحسست بيسر أكثر من أى مرة مضت . الأمر غاية فى البساطة .

حارس الباب : (وعيناه الكليلتان الحزينتان تختلسان النظر إليها) الأمر هين يا آنستى . . عندما تعرفينه .

الفتاة : أوه يا أبتاه لقد كنت رائعاً . كيف حدث أن عرفت كل نهايات الجمل ؟

حارس الباب : لقد مثلت مع كل كبار الممثلين خلال الأعوام الأربعين الماضية لقد مثلت تقريباً كل دور فى كل المسرحيات الكبيرة . ودرستها كلها وعملت بجد لكنى لم أجد الوقت لأصل بنفسى إلى الكمال ، أو لأفكر فى كل الأشياء التى حدثتك عنها هذا السيد . أما اليوم فعندما أجد وقتاً للتفكير وأعود بذاكرتى إلى السنوات التى انقضت ، أعرف كل أخطائى وأسبابها وطرق إصلاحها ، لكنى لا أجد الأدوار التى أطبق عليها ما عرفت . فأحاول أن أبقى بابى مغلقاً ما استطعت . وعندما أرى وأسمع صغار الممثلين ، يجاهدون ، أفكر لنفسى دائماً فأقول . . آه . لو عرف الشباب وآه لو قدر المشيب لأصبح هذا العالم رائعاً . لقد استمتعت بحديثك ياسيدى فقد كان كل ما فيه صدقاً ، صدقاً إلى حد كبير .

آنا : هذا يشرفني ياسيدى.

حارس الباب: الآن . أستميحك عذراً ياسيدى . هل تتكرم بالرحيل فقد حان وقت التدريبات؟

(وينهى حديثه بابتسامة ما كرة حالة تغطى وجه العجوز بالتجاعيد) .

« لقد جاء الممثلون هناك يامولاى »

« خير الممثلين فى العالم . . . . »

• من مسرحية هاملت .

الملاحظة

نحن نتناول الشاى ، عمة الفتـاة « السيدة التى قابلت « بيلاسكو » شخصيا » وأنا . و نتوقع وصول الفتاة فى أية لحظة والشاى رائع ..

العمة : لطيف منك أن تعنى مثل هذه العناية بابنة أختى . فالطفلة شديدة الشغف بالمسرح وخاصة الآن بعد نجاحها فيه . هل تتصور أنها تتلقى مرتبا منتظما . لم أظن قط أن هذا ممكن فى المسرح .

أنا : هو قانون العرض والطلب ليس إلا .

العمة : يجب أن أصرح لك بأننى لا أدرى ما تريده منك الآن فقد أصبحت محترفة : وقد كتب عنها النقاد ملاحظات طيبة . وعندها دور كبير . فما الذى تستطيع أن تطلبه غير هذا ؟ ولكن ليس معنى هذا أنى لا أستمتع بمقابلتك من وقت لآخر . أنا على ثقة من أن ابنة أختى تحس نفس الشىء . فنحن الإثنين نعبد المسرح والعاملين فيه . لقد قال لى المرحوم السيد « بيلاسكو » — وكم كان رجلا ساحرا — فى يوم من الأيام عند ما كنت أفكر فى القيام بدور فى إحدى مسرحياته « سيدتى مكانك ليالى الافتتاح . فوجودك فى مقعد أمامى أمر حيوى بالنسبة لنجاح المسرحية مثل أحسن أداء يصدر عن ممثلى فرقتى » كانت ملاحظة لطيفة منه للغاية . كان الرجل عبقريا . هل تصدق أننى لا أترك ليلة افتتاح لمسرحية ناجحة تفوتنى قط .

أنا : هذا منتهى الكرم منك يا سيدتى .

العمة : عفوا . . أنا أعمل كل شىء فى سبيل تنمية (تكاد تغنى الكلمات ، والشاى ساخن إلى درجة لا تحتمل) فن مسرحى جميل ... شيكسبير .. نويل كوارد .. وقد أثبت الكسندر وولكوت أنه ممثل رائع للغاية ..

أنا : لقد أنفق جهدا كبيرا فى دراسة المسرح يا سيدتى

العمة : بلا شك وبالطريقة الصحيحة . ظل يراقب الممثلين سنوات طويلة ويستذكر حيلهم . ثم حصل على دور وبدأ تمثيله ولو أنه قام الآن بالتمثيل كل يوم بلا انقطاع قدر ما يستطيع لظل ممثلا مرموقا.

(فازدرد الشاى الذى ازدادت حرارته لسبب ما .. وأتأهب لأن أطلب قدحا آخر عند ما تدخل الفتاة . وتتوقف فى منتصف الغرفة لتتأملنا ويبدو الشك فى التعبير المرتسم على وجهها).

الفتاة : هل لى أن أسأل عم كنتما تتحدثان أنتما الإثنين ؟

العمة : عن المسرح يا عزيزتى (وتغنى من جديد وهى تدير حدقتيها) عن المسرح الجميل.

الفتاة : (مرح يشوبه العبوس بعض الشىء) إذن أرجو أن تكونا قد اتفقتما .

أنا : كنا نتأهب لأن نختلف عند ما دخلت . فقد قررت عمتك منذ لحظات بأن كل المطلوب ليصبح المرء ممثلا هو أن يمثل بلا انقطاع. هل أنا على صواب ؟

العمة : أنا أعرف أننى على صواب فأنا لا أومن بكل النظريات والمحاضرات والتحاليل النفسية وتمرينات تشويش الذهن التى حدثتنى ابنة أخى عنها . أرجوك أن تغفر لى فأنا إنسانية صريحة وأنا أعبد المسرح . لكن نظريتى هى أن من يريد أن يصبح ممثلا فعليه أن يمثل . ولهذا فعليه أن يمثل ما استطاع — طالما أنه يربح من ذلك . أما عند ما ينقطع الربح فعليه أن يكف عن التمثيل . حتى لو كان المرء موهوبا مثل هذه الفتاة .

الفتاة : عمتى .

العمة : لا عليك يا عزيزتى، فالموهبة فى حاجة إلى الدعاية مثل أى شىء آخر. إذا كان المرء موهوبا فالراتب سيدوم وقتا طويلا .

أنا : يسعدنى يا سيدتى أنك تقدرين الموهبة كل هذا التقدير . ولكن إذا جاز لى أن أسأل ، ألا تظنين أن الموهبة تحتاج إلى التنمية وأن المرء لا يستطيع أن يكتشف وجود الموهبة إلا عن طريق التنمية وحدها؟

الفتاة : (تلتقط فكرتى فى حرارة) عمتى يا عزيزتى، إن الأمر مثل التفاحة البرية والتفاحة المزروعة . كلتاهما تفاحتان لكن واحدة منهما خضراء وصلبة ومرة والثانية حمراء ناعمة حلوة ونضرة .

العمة : ليس من العدل استخدام المقارنات الشعرية فى المناقشة ياعزيزتى. فالتفاحة شىء .

أنا : (مكملا بسرعة) والموهبة شىء آخر . إنك على صواب تماما . فلنكف عن المقارنة ولنستمتع بالشاى اللذيذ . هل أطلب قدحا آخر . شكرا لك (وأتلقى قدحا كاملا من الشاى اللذيذ مخلوطا باللبن والسكر ثم أتابع الحديث) هل لى أن أسألك يا سيدتى عما إذا كنت قد سمعت قط عن لعبة جديدة لطيفة يكثرون من لعبها فى مدارس رياض الأطفال الألمانية اسمها لعبة التمثيل ؟

العمة : لا . ماهى ؟

أنا : لعبة بسيطة للغاية . يكلف المدرس التلاميذ بأن يكرروا مقتطفات من نواحى نشاطهم ، الأشياء التى عملوها اليوم والأمس ومنذ أيام قليلة. وهذا بقصد تنمية ذاكرة التلميذ وتحليل تصرفاته وتقوية حاسة الملاحظة

عنده . وفى بعض الأحيان يسمحون للطفل بأن يختار لنفسه، وعند ذلك تستخلص المدرسة إتجاه إهتمام الطفل. فإما أن تنميه أو تحذر الأبوين وبقية المدرسات منه . فالطفل الذى يختار مثلا أن يتذكر كيف حطم عش أحد الطيور لا يعاقب ، إنما يبذل الجهد لحمله على نقل اهتمامه إلى مجال مغاير .

العمة : (فى منتهى البرود) لعبة مسلية للغاية

أنا : وخاصة عندما تجرب على الكبار . أنها مسلية ، لأنها توضح مدى قلة استخدامنا نحن الكبار لهبة طبيعية رائعة وهى القدرة على الملاحظة . هل تصدقين أن عددا قليلا جدا من الناس يستطيع أن يتذكر تصرفاته خلال الأربع والعشرين ساعة الماضية ؟

العمة : أمر لا يصدق .. أستطيع أنا أن أقول لك بالضبط ما فعلته خلال الأربع والعشرين عاما الماضية .

أنا : نعم تستطيعين أن تقولى لى . أنا على ثقة من ذلك . لكن اللعبة ليست أن تقولى، انما أن تؤدى فى صمت وأن تعيدى تمثيل ما مر بك. فالصمت يساعد على التركيز ويخرج العواطف الخبيئة .

العمة: أستطيع أن أقوم بذلك فى صمت لو أنى أردت ذلك . ولو أنى لست واثقة كل الثقة من أنى سأرغب فى ذلك. فأنا إنسانة صريحة لا أعرف العوج .

أنا : لم لا تجربين ؟ إنها مجرد لعبة أطفال . هل توافقين ؟

العمة : اوه . . لا أجرب أى شىء

أنا : عظيم . . سنحاول كلانا . ولنبدأ بشىء سهل مثلا . . مثلا هل لى أن أطلب منك أن تعيدى تمثيل عملية تقديم ذلك القدح من الشاى

الرائع الذى تلقيته من يديك منذ دقيقة مضت ؟

العمة : ياله من أمر مضحك (تضحك بحرارة) فكرة طريفة للغاية . أتريد منى حقيقة أن أعود ثانية الى روضة الأطفال ؟

أنا : على الإطلاق ياسيدتى . إنها مجرد لعبة . وسيكون الإختبار التالى لى أو لإبنة أخيك الموهوبه .

الفتاة : أرجوك ياعمتى . إننى أتشوق الى معرفة النتيجة .

العمة : حسن. إنها أمسية كئيبة على أية حال . الآن لاحظاً ما أفعل.
(تبدأ كما لو كانت كبيرة راهبات أو ساحرة فى ما كبث حتى أنها تطوى أكمامها) هذا هو القدح (أقاطعها قائلا)

أنا : فى صمت أرجوك . لا كلمات . مجرد أفعال

العمة : أوه . نعم . لقد نسيت . الأسرار المحيطة بالصمت (إنها سيدة عجوز ساخرة لكنها قد عقدت العزم وستشهر بنا — فتبدأ . تكتسو التجاعيد جبهتها. فالأفكار تعمل فى رأسها . تتناول قدحا بيدها اليمنى وتمد يدها اليسرى الى براد الشاى ثم تدرك خطأها فتصيح فى صراحة قائلة « أوه يا إلهى» ، وتعيد القدح إلى المنضدة وتأخذ براد الشاى فى يدها اليمنى وتحمله فى الهواء ، وأهمس أنا بين رشفتين من الشاى)

أنا : أرجوك لا تلمسى أى شىء .. اكتفى بالأفعال فقط .

العمة : هذا ما أعمله بالضبط .

أنا : إذن أرجو أن تضعى براد الشاى على المنضدة.

العمة : أوه ، نعم.

(تضع البراد على المنضدة وتضع يديها على المنضدة . ثم تنفضهما إلى الأمام على التو وتؤدى فى سرعة جنونية حركات تنـــاول

القدح وصب قطرة من الشاى فيه . ثم تضيف ، دون أن تضع البراد على المنضدة ، لبنا وهميا وليمونا من وعائين مختلفين ثم تعطيني القدح من يده وقد نسيت الصحن والسكر . وتنفجر الفتاة ضاحكة وتلف ذراعيها حول عنق عمتها وتقبلها عدة مرات. وأفرغ أنا من قدح الشاى .)

العمة : إنها مجرد حماقة . هذا كل شيء .

انا : لا يا سيدتى . . إنها فقدان القدرة على الملاحظة . هل تسمحين لإبنة أخيك بأن تعيد تمثيل أفعالك فى نفس هـذا الحادث ؟ وهى . كما ترين ، لم تكن لتتوقع أن اختار لها هذا الحادث بالذات . وعلى هـــذا فهى مضطرة أن تبذل قصارى جهدها دون استعداد . ابدئى أرجوك .

الفتاة : هل لى أن اعيد تمثيل الحديث بالكلام ؟ فإن أعصابى نشوانه . . للعلاقة الطيبة التى أخذت تتوطد بينك وبين عمتى ، لدرجة أنه من المحتمل ألا أستطيع التزام الصمت .

انا : نعم . تستطيعين أن ترويه كلاما لأنه فعل شخص آخر . لو أنه كان فعلا قمت به أنت لأصررت على أن تعيدى تمثيله فى صمت . فالقدرة على الملاحظة يجب أن تنمى فى كل جزء من أجزاء جسدك . وليس فى البصر والذاكرة وحدهما .

الفتاة : عند ما طلب منك « ب » يا عمتى قدحا من الشاى ابتسمت له . ثم نظرت إلى براد الشاى كما لو كنت تحاولين أن تتأكدى من وجود مزيد من الشاى فيه ثم نظرت إلى وابتسمت مرة ثانية كما لو كنت تقولين « أليس رجلا لطيفا »؟ .

العمة: (تهدر بصوت عال) لم أفعل ذلك .

أنا : بل فعلته ياسيدتى، فأنا أذكر ذلك جيدا ، لأنه كان التشجيع الوحيد الذى تلقيته منك .

الفتاة : ثم نظرت مرة ثانية إلى « ب » كما لو كنت تنتظرين أن يعطيك قدحه . لكنه لم يفعل .

انا : أنا آسف .

الفتاة : ثم طويت كمك الأيمن الواسع بيدك اليسرى ومددت يدك إلى الصينية لتأخذى منها قدحا نظيفا ، وأخذته وأمسكت به وهو فوق صحنه ووضعته أمامك . ثم أخذت براد الشاى وأنت مازلت ممسكة بكمك . وكان البراد ثقيلا جدا فوضعته على المنضدة وعدلت من مسكتك لذراع البراد ورفعته فوق القدح وتركت كمك يتهدل . وأخذت المصفاة ووضعتها فوق القدح . ثم بدأت تصبين الشاى . وأنت ممسكة بغطاء البراد بأصابع يدك اليسرى . وكان الغطاء ساخناً فغيرت وضع أصابعك الواحد بعد الآخر . وعندما امتلأ القدح بالشاى حتى ثلاثة أرباعه، وضعت براد الشاى قريباً منك وابتسمت مرة ثانية . ولم تبتسمى فى هذه المرة لأحد بالذات . ثم صببت اللبن بيدك اليمنى وأسقطت فى القدح قالبين من السكر بعد أن أمسكت ملقط السكر فى يدك اليسرى . وناولت قدح الشاى إلى « ب » ووضعت ملقط السكر فوق صحن إلى جانب الليمون فى نفس المكان الذى ترينه فيه الآن .

العمة : (وقد أحست أنها أهينت إهانة بالغة) إن المرء ليظن أنك فى المسرح ولابد أنك قد درستنى .

أنا : لا، أرجو ألا تغضبي . وأؤكد لك أنه لم يكن هناك تفكير سابق في هذا (وأستدير إلى الفتاة) فأنك أنت تذكري أن عمتك لم تجد اللبن على الفور وأخذت تبحث عنه لمدة جزء من الثانية في كل أنحاء المنضدة .

الفتاة : نعم . وكنت أنت تلعب بمنشفتك طول الوقت .

العمة : (تضحك في حرارة، فهي سيدة حلوة الروح رغم كل شيء) آها .. إذن فأنت لم تفلت من الفحص أنت الآخر .

أنا : لم أحاول ذلك ياسيدتي . فقد كنت أراقب ابنة أخيك بعناية وهي تجرب قدرتها على الملاحظة .

العمة : وعلمتها لعبة الأطفال هذه لكي تراقب هذرها ؟

أنا : أنا لم أعلمها شيئاً يا سيدتي .. فنحن الإثنان نعمل في المسرح ، والمسرح مكان لا محل فيه على الإطلاق للتعليم أو الوعظ . إنما التدريب وحده هو المهم . التدريب ولا شيء غير التدريب .

العمة : هذا ما قلته بالضبط . ممثل ، ممثل وأنت تصبح ممثلا .

أنا : لا .. التمثيل هو النتيجة النهائية لعملية طويلة يا سيدتي . على الممثل أن يتدرب على كل ما من شأنه أن يؤدي إلى هذه النتيجة، أما التمثيل نفسه فهو مرحلة متأخرة جداً .

العمة : (في سلاطة) وما هي العلاقة بين القدرة على الملاحظة وبين التمثيل إذا جازلي أن أسأل ؟

أنا : علاقة كبيرة .. فهي تساعد تلميذ المسرح على أن يلاحظ كل شيء غير عادي وخارج على المألوف في الحياة اليومية . وهي تبني ذاكرته ، ذاكرته الخازنة ، بكل المظاهر الظاهرة للروح الإنسانية . وتجعله حساساً للصدق والقدرة على الإقناع . وتنمي

ذاكرته الحسية والعضلية وتسهل له تلاؤمه مع أي عمل قد يطلب منه أن يقوم به في أي دور . وتفتح عينيه لتقدير مختلف الشخصيات والقيم بين الناس والأعمال الفنية . وهي في النهاية يا سيدتي تزيد من ثراء حياته الداخلية بالاستهلاك الكامل المتسع لكل شيء في الحياة الخارجية .

ولها نفس التأثير الذي يحدثه أصبع من الموز وحفنة من الأرز كغذاء يومي على أحد أتباع اليوجا من الهندوس .

وهذا الغذاء إذ يستهلك بالطريقة السليمة ويحصل الجسم على أقصى قدر من الحيوية من ذلك القدر الهزيل من الفيتامينات ، فإنه يعطي الهندوس نشاطاً لاحصر له ، وقوة روحية ، وحيوية . ونحن نستهلك شريحة من لحم البقر في الغداء وتتخيل في وقت العشاء أننا جوعى. ونحن نحيا حياتنا بنفس الأسلوب . نظن أننا نرى كل شيء بينما لا نستوعب أي شيء . أما في المسرح حيث علينا أن نعيد خلق الحياة فلا مجال لمثل هذا التكاسل ، إذ أننا مضطرون إلى أن نلاحظ المادة الخام التي نعمل بها .

العمة : إذن فأنت تطلب من ابنة أخي أن تلاحظ كيف تصب عمتها قدحا من الشاي ثم تسخران منها معاً (وأرى وميضاً في عينيها ، إنها حلوة الروح) .

الفتاة : على الإطلاق يا عمتي العزيزة . كان مزح ليس إلا .

العمة : أنا أعرف النكتة عندما أراها . أما هو فجاد كل الجد وكذلك أنا .

أنا : لالست جادة ، وإلا لما قرأت في عينيك الدعوة إلى مواصلة الحديث فأنت تتسلين وأنا أقدر هذا .. إنني لا أستطيع إلقاء الدروس

ولكنى سأحاول أن أسليك ، وستقوم قدرتك على الملاحظة بالباقى .

العمة : (فى لطف) إذا أردت قدحا آخر من الشاى فصبه لنفسك .

انا : شكرا لك . (وأصب الشاى والعمة تراقبنى كالصقر ، وبعد ان افرغ) سيدتى ، أنا أدرك أنك لأول مرة قد أوليتنى انتباهك الكامل . وسأستغل هذا . فانت تقدسين المسرح ونحن ، ابنة أخيك وأنا ، نعمل للمسرح وفى المسرح . وأنت عندما تذهبين إلى ليلة افتتاح تخرجين إلى السوق وتنتقين أحسن الثياب ملاءمة لك . ونحن نخرج إلى سوق الحياة كل يوم وننتقى أكثر الأشياء ملاءمة لكل ليلة نمضيها فى المسرح . فالليالى كلها بالنسبة لنا ليالى افتتاح . وكلها تتطلب منا أن نكون فى أحسن حالاتنا . والممثل الذى تتعطل قدرته على الملاحظة وتتكاسل بيد وكمن يرتدى ثوبا مهلهلا فى مناسبة عيد . وكقاعدة ، أنا أو من أن الالهام ماهو الا نتيجة للعمل الشاق . لكن الشىء الوحيد الذى يستطيع أن يستحث الإلهام فى الممثل هو الملاحظة الدائمة الدقيقة كل يوم من أيام حياته .

العمة : هل تعنى أن تقول أن كبار الممثلين يمشون فى الحياة وهم يتجسسون على معارفهم وأقاربهم وعابرى الطريق ؟

أنا : أصبت ياسيدتى . وهم بالاضافة إلى هذا يتجسسون على انفسهم كذلك .

الفتاة : وإلا فكيف نستطيع أن نعرف مانستطيع أن نعمله ومالانستطيع ؟

العمة : نحن نتكلم عن كبار الممثلين ياطفلتى .

الفتاة : أوه . كم أنا مسكينه ، كم أنا مسكينه . يالها من لطمة (تمط شفتيها فى مرح) هل تخليت عن الدعابه لى ياعمتى ؟

العمة : أنت مخلوقة مدللة .

أنا : إنها مخلوقة رائعة . اسمحى لى بأن أروج لها قليلا . فى غير مبالغة . سأحكى لك فقط كيف تطورنا نحن الاثنين وأبدينا ملاحظات هامة على حرفتنا . فكانت ابنة أخيك تقوم بدور فتاة عمياء فى مسرحيه « الخنفس » وأجرت عليه تجارب جيدة . ولكن لم يصدق أحد قط أنها عمياء فجاءت لى وخرجنا معا لنعثر على رجل أعمى ، ووجدناه . كان يجلس على منعطف الطريق . ولم يتحرك طيلة أربع ساعات . فانتظرناه حتى يرحل لاننا كنا نريد أن نراه وهو يمشى ويتحسس طريقه . ولم يكن من الخير أن نطلب منه أن يتحرك حتى لايشعر بأن هناك من يرقبه ، فخاطرنا فى سبيل الفن بالتعرض للجوع والالتهاب الرئوى (فقد كان الجو باردا) ولضياع الوقت .

وفى النهاية نهض الشحاذ وعاد إلى بيته فتبعناه حتى هناك . واستغرق ذلك ساعة أخرى . وأعطيناه دولارا لخدمته التى لا يد له فيها ، وتركناه وقد ازددنا ثراء فى التجربة إلى حد كبير . لكن

الثمن ، حتى إذا لم نحسب الدولار ، كان باهظا جدا . فالمرء فى المسرح لايستطيع أن ينفق أربع ساعات فى انتظار الشحاذين . إنما يجب على المرء أن يلتقط التجارب ويخزنها لكل حالات الطوارئ فى كل الأوقات . كما يجب على المرء أن يبدأ من البداية حتى ..

الفتاة: فعقدت العزم ياعمتى على خطة وافق دب،عليها .

أنا : بالضبط . هيا أخبريها فهى من نصيبك.

الفتاة: قررت أن ألاحظ كل شيء وكل شخص حولى لمدة ثلاثة أشهر من الساعة الثانية عشره حتى الساعة الواحدة كل يوم فى أى مكان يتصادف وجودى فيه وسهما كان ماأقوم به . وأن استرجع من الساعة الواحدة حتى الثانية أثناء فترة غذائى ملاحظات اليوم السابق . وأن أعيد تمثيل أفعالى السابقة إذا حدث إن كنت وحدى كما يفعل الأطفال فى اللعبة الألمانية .

لم أعد أعمل ذلك الآن ، اللهم إلا من وقت لآخر ، لكنى أصبحت فى فترة الشهور الثلاثة غنية بالتجارب غناء كرويسس بالذهب . وحاولت فى أول الأمر أن أقيد ملاحظاتى أما الآن فلم أعد فى حاجه إلى ذلك فكل شى يسجل أوتوماتيكيا فى جهة ما من ذهنى . وصبحت نتيجة لمزاولة الاسترجاع وإعادة التمثيل أكثر يقظة مما كنت وأصبحت الحياة أكثر روعة بالنسبة لى . أنت لاتعرفين مدى ثراء الدنيا وروعتها .

العمة : يجب أن تغيرى مهنتك ياطفلتى . يجب أن تصبحى بوليسا سريا .

أنا: أليست كل مسرحية تخرج ،وكل دور يؤدى ،اكتشافا لقيم وكنوز مخفية ياسيدتى ، الكشف عن الفضائل والرذائل والسيطرة على العواطف ؟ إزالة الحائط الرابع من الغرفة ؟ تعرية ميدان قتال ؟ إعادة حفر مقبرة يوريك الفقير ؟

العمة : حسن .. حسن . حسن (وهى لم تقتنع تماما) ومع ذلك فما تقولون لايرن فى أذنى حقيقيا . انه نظرى للغاية . منتزع من الكتب . فى تقديرى أنا يجب أن تكون كل مناهج المسرح، وكل الفنون الأخرى طبيعية . فنحن لانعمل هذه الأشياء فى الحياة .

أنا : معذرة . فلنكف عن الحديث فى الموضوع . أخبرتنى ابنة أخيك أن أختك قد عادت لتوها من الخارج . هل وجدتها قد استجمت وفى صحة جيدة عندما قابلتها على رصيف الميناء ؟

العمة : نعم شكراً لك. كانت على مايرام. أما بالنسبة لمظهرها — فستقتلنى هذه المرأة . فهى بطلة رداءة الذوق فى الملبس فى نيويورك . هل تتصور أنها كانت ترتدى قبعة فى لون الحنطة من طراز إيوجينى فيها ريشة بنفسجية سخيفة ، وشريط رفيع من الساتان القرمزى مبرقش بالفضة بالإضافة إلى مشابك صغيرة من الفضة والبلور على أحد الجانبين . . وكانت ترتدى معطف سفر من المخمل القطنى فيه — مربعات صغيرة، صف لونه بنى ثم صف رمادى ثم صف قرمزى على أرضية لونها بنى سخيف .

أنا : (أقاطعها فى وقاحة) سيدتى ، أن ما قلته فى هذه اللحظة ينم عن قدرة على الملاحظة ، قدرة نامية ومستخدمة استخداما طبيعيا فى الحياة الواقعية . ونحن نعمل نفس الشيء فى المسرح ونوسع دائرة ملاحظتنا ما أمكن . ونحن نستخدم كل شيء وكل إنسان كغاية لنا والفارق الوحيد هو أننا لانتكلم عنها أبدا انما نمثلها .

العمة : (تتنهد فى رقة وتغير موضوع الحديث إلى الكلام عن عرض الخيول المقام فى حديقة ميدان (ماديسون) . وتفرغ من شرب الشاى فى سلام واتفاق متبادل والفتاة صامتة مفكرة)

الدرس السادس

الإيقاع

صارحتنى الفتاة قائلة :

الفتاة : إذا كنت تحن إلى الجمال فتعال معى لترى .

أنا : الوقت الوحيد الذى أنغمس خلاله فى حنين للجمال هو ما بين السابعة والثامنة صباحاً .

الفتاة : (فى صراحة أكثر) سأكون عند بابك غداً صباحا فى السابعة والربع .

* * *

وفى الثامنة إلا الثلث من صباح اليوم أجد نفسى أنا والفتاة على قمة مبنى الإمباير ستيت . ومن بعيد ، تحتنا ، تمتد أذرع من الحجر لا حصر فيها فى يأس إلى السماء . وعلى بعد تهبط نفس السماء فى رقة نحو حقول خضراء وبحر يتلألأ لكنهما فيما يبدو لا يبذلان أى جهد للوصول إليها . والفتاة وأنا يخيم علينا صمت مسل ثم نجلس بعد فترة .

أنا : أنا متأثر بلا شك .

الفتاة : كنت أعرف أنك ستحب المنظر (فجأة وفى مكر شديد) وكنت أعرف أنك ستشرحه لى . فأنت مضطر إلى أن تشرحه لنفسك على أية حال ، هذا إذا كنت تسجل كل هذا عاطفياً كما أفعل أنا .

أنا : لنفرض أنى لست قادراً على الشرح . ولنفرض أننى سجلت كل هذا عاطفياً بطريقة تختلف كل الاختلاف عن طريقتك .

الفتاة : هذا هو نفس ما آمل أن يحدث .

أنا : هل لى أن أسأل عن السبب ؟

الفتاة : لك أن تسأل . أولا ، لأنك إذا عجزت عن شرح شيء ما فأنت تلجأ إلى دائماً طلباً للعون أو البرهان أو التوضيح . فأنا حرزك الأول . وهذا يجعلنى أحس أنى حميمة وأن لى أهميتى . وهو شعور رائع يكاد يشابه شعورك عندما تتسلم خطاباً من أحد المعجبين . وأظن أننى سأستطيع أن أساعدك هذه المرة كالعادة . (وأحس فى تحديقها إلى الأمام كثيراً من الكبرياء والامتنان ولو أنهما يختفيان تماماً وراء تحدى الشباب) — ثانيا ، لأنك إذا أحسست أى شيء بطريقة مختلفة فسندخل فى مناقشة — وأنا أميل إلى الظن أنك تستفيد من مجادلاتى . وأنا فى حقيقة الأمر لا أستطيع أن أتخيل ما تعمله بدون مناقشاتك معى .

(يجب أن تكون سعيدة وهى لا شك مليئة اليوم بالتحدى) .

أنا : من الجائز أن أخترع مناقشات .

الفتاة : عملية عسيرة وخطيرة للغاية . فقد لا تستطيع أن تخترعها وحتى إذا استطعت قد لا تكون حقيقة ومقنعة . ومن الطبيعى أن يتعصب المرء لمناقشاته هو .

أنا : ومن الطبيعى كذلك أن يتعصب المرء ضد المناقشات التى تستخدم ضده .

الفتاة : أجل لكن ذلك النوع من التعصب يستفز المرء للدفاع عن قوته ومعتقداته . أليس كذلك ؟

أنا : فى الحياة ، نعم . . وفى الفنون ، وخاصة فى المسرح تجدين أن

أكثر الإجابات استقامة وأفعلها من الناحية العملية هى . نعم كذلك .

الفتاة : وهل ذلك لأن المقاومة والصراع بين الأفعال على خشبة المسرح هى العناصر الأساسية لحياته ؟

أنا : تماماً . لنفرض أن (أنطونيو) فى الفصل الأول من تاجر البندقية دفع المال المطلوب فى الحال وغير دينه وطلب يد جسيكا . لا تضحكى فأنا جاد . هذا مثال مبالغ فيه . إليك مثالا أكثر قبولا .

« كيف تعمل كل الظروف ضدى
وتثير انتقامى المتبلد .
..... كيما يصبح المرء عظيما بحق
فليس أن يتحرك بلا سبب عظيم
ولكن أن يجد سبباً عظيما للعراك فى قشة
عندما يتعرض الشرف للخطر .

هذا هاملت فى الفصل الرابع المنظر الرابع . وتستطيعين خلال كل أعمال «شيكسبير» أن تجدى هذه العلامات الرائعة التى تحدد الطريق للممثل .. وهى مخبّأة بحكمة فى نصوص المسرحيات — غير معروضة فى حشد من التوجيهات الرنانة . وتجدين فى هذين السطرين ، وهما أول ما تبادر إلى الذهن ، النصيحة المباشرة التى تقول لا فعل بلا صراع .

الفتاة : وهل هذا الحافز على الفعل هو السر الوحيد للمسرحية الناجحة أو التمثيل الناجح ؟

أنا : لا . هذه بداية نظرية ليس إلا . ألف باء إذا جاز لى القول . وأنا فى المسرح أسميها « السيد ماذا » ـ وهى شخصية ميتة نوعا دون رفيقتها « كيف » . والأشياء لا تبدأ فى الحدوث إلا عندما يظهر « كيف » على المسرح . وصراع الأحداث قد يعرض على المسرح ويبقى متحجراً فى انتظار الإجابة على هذا السؤال « ما هى فكرة المسرحية » وفى هذه الحالة لا يسمى هذا مسرحا . وقد يخلق نفس الصراع بتلقائية غير متوقعة ، وبدوافع غير محسوبة ويجرف الجمهور فى تحمس محموم تجاه جانب أو آخر ويرغمه على أن يجد لنفسه الإجابة الحية المثيرة . وهذا هو المثيرة . وهذا هو المسرح الحق . والسر لا يكمن فى السؤال القائل « ماهى فكرة المسرحية » ، إنما فى العبارة التى تقرر « هكذا تدوم الفكرة أو لا تدوم خلال كل العقبات » .

الفتاة : أنت تتحدث طبعاً عما يحدث أثناء العرض نفسه عندما تذكر التلقائية غير المتوقعة والدافع غير المحسوب . ولا تعنى ما يحدث أثناء إعداد المسرحية وتدريبات العمل . لقد قلت لى دائماً أن الإلهام والتلقائية ينتجان عن الحساب والمران .

أنا : ولا زلت أميل إلى الإيمان بذلك . وأنا إنما أتكلم عن العرض نفسه .

الفتاة : عظيم . الآن أريد توضيحاً منك . لماذا نقف هنا على قمة مبنى الإمبايرستيت لمدة لا أدرى مداها فى صمت ورهبة واضطراب وابتهاج . المنظر من هنا منظر جميل لكنه ليس بغير المتوقع . وكنت أعرفه من قبل أن أراه بالفعل من مئات الصور وشرائط

الأنباء ، بل لقد طرت فوق منهاتان فى طائرة ، وزيادة على ذلك أنا أسكن فى شقة فى الطابق الثالث والعشرين . وقد شاهدت المنظر من قبل فلماذا يكون التأثير كبيراً إلى هذا الحد ؟

أنا : لأن لذلك الـ « كيف » المرموق أصبح فى الموضوع .

الفتاة : يبدو أنك كثير الحماس لهذا الـ « كيف » . سأغار .

أنا : لك أن تغارى . دعينى أوضح لك الطرق والأساليب التى يتبعها « كيف » ، وتعارضها مع طرق وأساليب « ما ذا » . « ماذا » يأخذك من مستوى الشارع فى مدينة (نيويورك) التى تغلى وتصر وتطن وتجادل إلى نافذة الطابق الأول من الإمبايرستيت ويفتح لك النافذة ويقول لك « هذا يا طفلتى هو الطابق الأول من الطوابق المائة واثنتين التى يتكون منها هذا المبنى . والفارق ، كما ترين ، بين المستوى المعروف عادة بمستوى الشارع والطابق الأول ، فرق بسيط . عشرون قدماً تماماً . وأنت تسمعين نفس الأصوات ، وترين نفس المنظر تقريباً ولا تحسين بانفصال كبير عن كتلة الإنسانية التى تتلوى تحتك . هيا بنا نصعد إلى الطابق الثانى » .

الفتاة : (فى رعب) ما ذا ؟

أنا : الإجابة على سؤالك « ما ذا » هى « إلى الطابق الثانى يا طفلتى » . وما أن يفرغ الحديث حتى يبدأ الصعود . وتصبحين فى الطابق الثانى ويتبع ذلك تغيير بسيط فى تحليل الارتفاع والفرق فى المنظر . ثم يصحبك « ما ذا » مع الشروح الملائمة إلى الطابق

الثالث فالطابق الرابع ، وهكذا . حتى تصلا إلى الطابق الثانى بعد المائة .

الفتاة : أوه . لا ، أرجوك . . لن يأخذنى إلى الطابق الرابع وهكذا .

أنا : إن « ما ذا » شديد المثابرة ، أؤكد لك .

الفتاة : لا أهمية لذلك . ففى الطابق الثالث بالضبط سأجره برقة من رقبته وأدفع به فوق حافة النافذة ليسقط إلى المستوى « المعروف عادة بمستوى الشارع » وينزل الستار .

أنا : لكن لنفرض أنك صعدت معه كل الطوابق المائة واثنين . هل تستطيعين أن تتخيلى شعورك عندما ترين هذه الروعة ؟

الفتاة : يخيل لى أنه لن يكون هناك شعور على الإطلاق .

أنا : لماذا ؟ ما وجه الاختلاف ؟ فلنجرب لنعرف . ستصعدين كل درجة بطريقة منطقية . وستعرفين أين أنت ومدى الارتفاع الذى وصلت إليه . وستدركين التغيير التدريجى ، بل ستلمين فى واقع الأمر إلماما كاملا بكل تفاصيل هذا المبنى الشهير . لماذا تظنين نه لن يكون هناك شعور ؟

الفتاة : لا أدرى ولكننى أكره مجرد الفكرة .

أنا : هل أطلب من « كيف » أن يحضرنا إلى هنا ؟

الفتاة : أرجوك .

أنا : إنه يصحبنا فى الشارع . المدينة تندفع إلى أعمالها . لا ، بل أكثر من هذا إنها لتفر إلى ملاذ وجودها ، إلى أماكن وظائفها ، الوظائف التى ستعطى كل رجل فى المدينة — الخبز والمأوى

والأمل فى النهار والنوم الهادىء فى الليل . وهذه الأشياء تبدو ثمينة لهم كاللآلىء السوداء بالنسبة للغطاس . وكل شخص يخشى إن تأخر عن موعده أن يفقد وظيفته . توتر مخيف فى الخطوات والتعبيرات والوجوه والكلمات . باق عدد كذا من الدقائق تماما ليقطعوا فيها عدد كذا من الأميال ، فلا يستطيع المرء أن يتوقف ثانية ويقارن بين سرعته المحمومة وبين سرعة الشمس أو الريح أو البحر الهادئة . وكيما يزود المرء نفسه بالشجاعة ، عليه أن يصرخ ويصيح ويضحك بصوت عال ضحكات زائفة .

وكما لو كان المرء لم يقنع بهذا المظهر ، تروح كل وسائل إصدار الصوت المعروفة تصم أذنى الإنسان . الطرق ، الأبواق ، الأجراس ، طنين الآلات ، وصرخات الفرامل الحادة ، الصفارات ، الكئوس النحاسية ، وصفارات المصانع — كلها تصرخ فى إيقاع منتظم قائلة « إذهب إلى عملك — فى الحال . إذهب إلى عملك — فى الحال » . وهى مثل ربعى الزمن فى الموسيقى تتكرر بلا انقطاع وبقوة متزايدة طيلة الوقت . ونحس أننا جزء من هذا الإيقاع فتزداد سرعة مشينا وتتلاحق أنفاسنا ، وأية كلمات تقولينها لى تقولينها بسرعة كإشارات الراديو ، وأرد عليك فى عجلة ، ونصل فى النهاية إلى باب مبنى الامبايرستيت ونجد أنفسنا نجاهد . فمن العسير جدا أن ننتزع أنفسنا من التيارات العارمة من الأذرع والسيقان والوجوه ، ونستدير داخلين . فهذا يحتاج إلى مجهود لكننا نعمله .

وفى لمح البصر نجد أنفسنا فى صندوق مصعد وقد انفصلنا

عن العالم وراءنا كما لو كنا قد شطرنا بسكين . وأستطيع أن أقارن هذا الشعور بالشدة الهائلة فى عزف الأوركسترا عندما تشطرها يد قائد الاوركسترا المتمكنة لتليها نغمات الاستطالة ، الرقيقة التى تصدرها آلات الكمان . ولا ندرى كم من الوقت تدوم هذه الحال . فإننا وحدنا نصعد فى الفراغ . ونغير المصاعد . ونصعد مرة ثانية . وتبدو ومضة الصعود لهذه الطوابق المائة واثنين كغمضتى عين . ثانيتان تقريباً فى صمت — فى سكون — ويفتح الباب ، ونجد أنفسنا هنا معلقين فى السماء بواسطة عبقرية الإنسان — منفصلين عن الأرض بفضل نتيجة عمله .

وحيثما نظرنا تتدفق المساحات مرحبة بالعين والفكر . وألسنا مرغمين على قبول أى اتجاه أو أمر أو حدود . فقد دفعنا دفعاً خارج مقاييس « تمهيد » سكريابين بأوزانه المركبة بما فيها من مغريات معذبة . وألقى بنا فجأة على بساط سحرى واسع لنطفو فى الهواء على إيقاع ريح منتظم يبدو أنه يغنى فى فترات منتظمة كلمة واحدة هى « الفضاء » وتسمو روحنا فى لمحة صاعدة من العذاب إلى النعيم .

الفتاة : و « كيف » هو المسئول عن تلك اللمحة الصاعدة التى استغرقت غمضتى عين — والتى يبدو أنها أنتجت مثل هذه النتيجة البديعة ؟

أنا : ألا تشعرين بالامتنان له؟ ألا تدركين أهمية « كيف » ؟

الفتاة : نعم (تفكر فى بطء) أهميته بالنسبة لمن ؟

أنا : لمهنتنا.

الفتاة : هل أنت جاد ؟

أنا : جاد كما لو كنت أحكى لك نكتة .

الفتاة : وكيف أعرف — ربما كنت جاداً حقا . ولكن « كيف » هذا أمر مضحك .

أنا : أتريدين إسماً ثقافياً مستهلكا عادياً لصاحبنا « كيف »؟

الفتاة : كم يسرنى ذلك .

أنا : الإيقاع .

الفتاة : (وقد عادت إلى نفسها المرحة الساحرة) لقد سمعت الإسم فى مكان ما ولكن لم يكن لى شرف التعرف على صاحبه .

أنا : ولا أنا . لقد حدثنى جاك دالكروز كثيراً عن الإيقاع فى الموسيقى والرقص ، وهما فنان يعتبر الايقاع فيهما عنصراً جوهرياً وحيويا . ووجدت كتاباً عن الإيقاع فى هندسة العمارة والكتاب لم يترجم إلى الانجليزية بعد . وكان هذان هما المرشدان الوحيدان العمليان اللذان يمكن الاعتماد عليهما فى ذلك العنصر العظيم فى كل فن . وينوه النقاد أحياناً بالإيقاع فى فنى الرسم والنحت لكننى لم أسمع واحداً منهم يشرحه . وفى المسرح تحل محله الكلمة الآلية مقياس السرعة . ولكن هذه لا علاقة لها بالإيقاع . ولو أن شيكسبير أدرج وصفاً لهاتين الشخصيتين لكتب :

الإيقاع — أمير الفنون .
مقياس السرعة — أخوه غير الشرعى .

الفتاة : عظيم . الآن أريد أن أعرف كل شىء عن الإثنين .

أنا : لن تصدق قط أننى أنفقت الساعات الطويلة فى محاولة تعريف

كلمة الإيقاع حتى يمكن تطبيقها على كل الفنون .

الفتاة : وهل نجحت ؟

أنا : ليس بعد . فأقرب تحديد وصلت إليه هو أن الإيقاع هو التغييرات المنظمة المحسوبة التى تطرأ على كل العناصر المختلفة التى يتضمنها العمل الفنى — على شريطة أن تثير كل هذه التغيرات انتباه المتفرج بطريقة مطردة وتؤدى حتما إلى الهدف النهائى الذى يقصده الفنان .

الفتاة : كلام مرتب .

أنا : لأنه بداية فكرة .. وأنا لا أزعم أنه تعريف نهائى ، وأرجو أن تفكرى فيه وتصلى إلى تعريف أفضل منه . اعرضيه على أصدقائك وسأكون ممتناً لك . بل سنكون كلنا ممتنين لك . وأحب فى نفس الوقت أن تهاجمى تعريفى هذا . فهذا يتيح لى فرصة الدفاع عنه .

الفتاة : حسن . تقول فى أول الحديث « منظمة محسوبة » — لكن لنفرض أننى أخلق « فوضى » فكيف يمكن للفوضى أن تكون منظمة ومحسوبة ..؟

أنا : لقد نسيت كلمة تغييرات . « والفوضى » الفنية التى تخلقينها يجب أن تتكون من عدد من الأفعال المتصارعة . وقد تكون هذه الأفعال من الاضطراب والتداخل إلى الحد الذى تسمح به عبقريتك ، لكن التغييرات من فعل إلى آخر يجب أن تكون منظمة ، وهذا مالا يستطيعه إلا عبقرى . لو أنك تذكرت رسوم « ميكل انجلو » على سقف كنيسة « سستاين » لتذكرت أنك إذا تطلعت

إلى أعلى لتنظرى إليها وأنت واقفه على الأرض ، فإن الانطباع الكامل الذى تحدثه فى النفس هو « فوضى » النموذج البدائى للخلق. ثم خذى صورة فوتوغرافية لهذه الرسوم السقفية وضعيها أمامك على المنضدة وستكفيك نظرة واحدة لتقنعك بأنها فوضى تتألف من تغييرات منظمة محسوبة لكل العناصر التى تشكلها .

الفتاة : اذكر ذلك . أنت على صواب. لكن اسمح لى أن أسألك على وجه الدقة ماذا تعنى بكلمة تغييرات ؟ أتقصد تقلبات ؟

أنا : لا . ليست تقلبات بل تغييرات . وربما استطعت أن أشرح مايدور بنفسى بصورة أوضح لو ضربت لك مثلا آخر . أتذكرين لوحة ليناردو دافنشى « العشاء الأخير »؟

الفتاة : أذكرها جيدا ، فقد درست حركة كل الأيدى فيها وعرفتها عن ظهر قلب وأستطيع أن أستعملها كلها بحرية وطبيعية .

أنا : حسن جدا ؟ العنصر هنا هو « اليد » فهى تغير موضعها ستا وعشرين مرة . ثلاث وعشرون منها مرئية وثلاث خفية . فإذا كنت تعرفين كل الأوضاع عن ظهر قلب واستطعت أن تتنقلى فى حرية من وضع إلى الآخر بحيث تحقق المغزى المطرد للأوضاع مع كل تغيير ، تصلين إلى الإيقاع الذى تنطوى عليه تلك التحفة الرائعة .

الفتاة : أليس هذا بالضبط ما فعلته « إيزادورا دنكان » وما تفعله « داجنا أنترز » الآن؟

أنا : بالضبط .

الفتاة : فهمت . سؤال واحد أخير . تجد فى لوحة « العشاء الأخير » أن الأيدى تتغير ولكنها فى نفس الوقت ثابتة . كيف تطبق كلمة الإيقاع عليها ؟ أليس الإيقاع يطبق على الحركة ؟

أنا : ليس ذلك شرطا ضروريا . فجبل الثلج يتحرك مقدار بوصتين فى قرن كامل ، والسنونو يطير مقدار ميلين فى الدقيقة — ولكل منهما إيقاع . ولو أننا وسعنا الفكرة من جبل الثلج إلى وقفة نظرية ، ومن السنونو إلى سرعة نظرية ، لوجدنا أن الإيقاع يشمل الاثنين ويضمهما معا . فالوجود نفسه لابد له من إيقاع .

الفتاة : وما الرأى فى عناصره ؟

أنا : الطبقة الصوتية والحركة والشكل والكلمة والفعل واللون وكل ما يتكون منه العمل الفنى .

الفتاة . وكيف تطبق التغييرات المنظمة المحسوبة على ألوان اللوحة الفنية ؟

أنا : خذى مثلا لوحة « الصبى الأزرق » للرسام « جينزبورو » تجدى أن اللون السائد فيها هو الأزرق . وهذا اللون يتغير مرات لاعد لها وفى كل مرة يتم التغيير بطريقة محددة وإن كانت لاتحس .. أى أنه تغيير منظم . وقد حاول نفر كبير ممن ينقلون الصور أن يحسبوا كمية الصبغة الزرقاء .. فى كل تغيير ولكنهم يفشلون عادة . ولكن ليس معنى هذا أن التغييرات لا يمكن حسابها لأنها حسبت مرة .

الفتاة : استمر فى الحديث عن نفس المثال .. كيف يمكن للتغيير فى الألوان الزرقاء أن يثير انتباه المتفرج بطريقة مطردة ؟

أنا : بأن يثير حب استطلاعه للنظر إلى كل ما هو لابس بالأزرق .. هذا كل مافى الأمر .

الفتاة : تعنى ..

أنا : وجه « الصبى الأزرق » الشاحب المهذب ذو اللون الأحمر الوردى الممزوج بالصفرة .

الفتاة : صحيح .. ونفس وجه الصبى يشير فى ذات الوقت إلى الهدف النهائى للفنان .

أنا : أيجب أن تسبقينى إلى النتيجة ؟

الفتاة : لاأكون امرأة إذا لم تكن لى الكلمة الأخيرة .

أنا : أقل ما يمكن هو أن أجعلك تعتقدين فى ذلك .

الفتاة : ماذا تعنى بقولك « تجعلنى أعتقد » ؟

أنا : لم أقل لك كل شىء عن الإيقاع بعد .

الفتاة : هذا لايعنى إلا أنه سيكون لى مزيد من الكلمات الأخيرة .

أنا : نرجو هذا .

الفتاة : أنا على ثقة من ذلك .. وكى أثبته لك سآخذ لنفسى قليلا من الكلمات الأولى . إليك واحدة منها . عندما كنت أعمل فى المسرح ، أعنى المسرح الشرعى — فى مسارح الشركات المساهمة وفى برودواى ، تبين لى أن مقياس السرعة عظيم الفائدة . لقد أهنته منذ دقائق قليلة ولو أنه فى واقع الأمر أنقذنى مرات عديدة عندما كنت أجهل ما ينبغى أن أفعل .

أنا : (لشد ما أنا مسرور) نعم — بالضبط — عندما كنت تجهلين ما ينبغى أن تفعلى . كنت تعبرين اللحظات الحرجة فى عجلة حتى وضح لك ما يجب عمله . رائع . لقد شاهدت مسرحيات رأيت فيها ممثلين من

الواضح أنه لم تكن لديهم قط أية فكرة عما يجب عمله لأن كل العناصر التى استبينها لهم فى فصول المسرحية هى مقياس السرعة ثم النغم. ذلك المنقذ من اللحظات الحرجة (أربت على كتفها فى مرح) ياصديقتى العزيزة عليك بالكلمات الأخيرة لا غير.

الفتاة: أنت فظيع. عند ما يعمل الممثل المسكين مع الشركات المساهمة، لا يجد عادة الوقت أو الفرصة ليتبين ما عليه أن يعمل.

أنا: إذن يجب ألا يكذب. عليه أن يرسم صورة سريعة للموقف.. ويمر به فى أمانة. وعند ذاك ربما يكتشف ما ينبغى عمله بوحى الساعة. ومثل هذه الأشياء تحدث فى الحياة. إذ يتصادف أن تقابلى شخصا لا تعرفين أنه فى المدينة ولا تكون بك رغبة فى مقابلته فتشرعين تلقائيا فى التمثيل. وتردين فى الحال على أسئلته وهذا هو كل ما يطلبه منك المؤلف، ردود تلقائية على عبارات الطرف الآخر.

الفتاة: ولكن من أين يحصل الممثل على التلقائية؟

أنا: من الإحساس النامى بالإيقاع لا من مقياس السرعة الذى يتضمن ثلاث سرعات: البطىء، والمتوسط، والسريع. وفى هذا تضييق شديد، على العكس من الإيقاع ذى الحركة الدائمة اللانهائية. وكل المخلوقات الحية تعيش على الإيقاع.. على الانتقال من شىء محدود إلى آخر أكبر منه. خذى مثلا هذه المقطوعة

«حقا، أنت تكذبين، لأنهم يسمونك كيت الوضيئة،
وكيت البشوشة، وكيت اللعينة أحيانا،
لكنك كيت، أجمل كيت فى الدنيا،

كيت، ربيبة كيت هول، كيت البالغة الحلاوة،
فالأشياء لذيذة الطعم، كلها أطعمة شهية، ولذا يا كيت
إقبلى هذا منى، كيت ياسلواى -»

وهذا كما تعرفين جيدا هو المنظر الأول من الفصل الثانى فى مسرحية «ترويض النمره». ومن الممكن أن يصبح هذا الكلام ميتا ورتيبا للغاية إذا ألقاه ممثل لا إحساس لديه بالإيقاع. ولن تنقذه السرعة أو مقياسها إذ كلما زاد من سرعته زادت سخافة إلقائه. لكنى سمعت ممثلا يلقى هذه المقطوعة وكان يعرف قيمة «التغيير» من «الوضيئة» إلى «البشوشة»، ومن «اللعينه» إلى «أجمل» ومن «كيت ربيبة كيت هول»، إلى «البالغة الحلاوة»، وهكذا. وأؤكد لك أنى لم أسمع طيلة حياتى مقطوعة أقصر من هذه فقد كانت أشبه بعاصفة من التغييرات أو جرعة من الإعجاب — وهو أقصر وقت يمكن قياسه فى المسرح. وأفضل اختبار للفارق بين مقياس السرعة والإيقاع هو مقطوعة كاوديوس فى مسرحية هاملت التى تبدأ هكذا:

«إيه، إن ذنبى لنتن الريح، تملأ رائحته السماء،
ملعون عليه أصل اللعنات وأقدمها،
ألا وهو قتل الأخ — أنا عاجز عن الصلاة
وإن كانت رغبتى فيها حادة قوية كإرادتى لها.
إلا أن إثمى العظيم يتغلب على عزمى المكين،
فأتوقف، كرجل ألزموه بعمل مزدوج،
حائرا لا أدرى بأيهما أبدا أولا
وأقصر عن الإثنين.»

ادرسى هذه المقطوعة لترى ما أرمى إليه .

الفتاة : إنى أرى شيئا واحدا وهو أن يومى الحائل سيعرف مزيدا من التدريبات .

أنا : الكلمة الأخيرة لك — ماذا ستكون ؟

الفتاة : أى شيء يساعدنى على أن أثير انتباه المتفرجين على أعمالى بطريقة مطردة .

أنا : مرحى .. أنت ضحية راضية .. سيكون العمل فى هذه الحالة يسيرا. لأن عملية اكتساب الإحساس بالإيقاع تتطلب من الممثل أن يخضع نفسه إخضاعا كاملا مرنا إلى أى إيقاع يصادفه فى الحياة . أى أنه بلغة أخرى ، يجب ألا يتحصن ضد الإيقاعات المحيطة به .

الفتاة : ولكن ذلك يستدعى دراية بالإيقاع . لنفرض أننى صماء بالنسبة للإيقاع أو غير واعية به ، فما ذا يجب أن أعمل ؟

أنا : اذهبى إلى الدير وبسرعة كذلك ، وداعا ؟

الفتاة : أوه ، أرجوك — حقيقة أنا أظن أننى مجردة من الإحساس بالإيقاع.

أنا : أنت مخطئة . لا يوجد حجر فى الكون مجرد من إحساس بالإيقاع. فكل كائن عادى له هذا الإحساس . صحيح أنه قد يكون غير متطور أو فى حالة ركود ، لكن قليلا من العمل كفيل بأن ينميه ويوقظه. ربما كانت قلة من الممثلين كذلك، لكنها قلة قليلة .

الفتاة : لا تعذبنى . قل لى كيف ؟

أنا : لا تعجلى بى ، فذلك موضوع من أصعب الموضوعات تفسيرا لأنه غاية فى البساطة والشمول . فالطفل عند ما يخرج إلى النور يولد معه مظهر الإيقاع ممثلا فى تنفسه : وهى بداية عادلة تزود بها

الطبيعة كل أبنائها : وبعد أن يولد الطفل يبدأ هذا المظهر فى التطور فى صورة المشى أولا ثم فى الكلام ثم فى العواطف . وتتغير الخطوة والكلمة والعاطفة الواحدة لتصبح خطوة أخرى وكلمة أخرى وعاطفة أخرى ، ثم تتغير كل منها إلى ثالثة .. وهكذا .. دون انحراف عن الهدف النهائى المرتقب . وهذا هو أول مستوى من مستويات الإيقاع ونعنى به الوعى . أما المستوى الثانى فيكون عند ما تفرض القوى الخارجية إيقاعها عليك . أى عند ما تمشين أو تتحركين أو تشيرين بيديك أثناء الحديث أو تلوحين للآخرين. عند ما تمشين فى الصف ، أو تركضين للقاء صديق ، أو تهزين يدك إذ تصافحين عدوا لك. عندما تجيب كلماتك على كلمات أخرى. فتجرفك هذه الكلمات معها أو تبقيك على موقفك . عندما تكون عواطفك هى الرد المباشر والنتيجة المباشرة لمشاعر شخص آخر .

الفتاة : وما هو المستوى الثالث ؟

أنا : عند ما تتحكمين فى إيقاعك الخاص وتخلقينه وتفعلين نفس الشىء فى إيقاع الآخرين . وهذا هو الكمال . وهو نتيجة لا يحسن أن تتعجلى تحقيقها أو الوصول اليها . فعلى التلميذ أن يبدأ بالمستوى الثانى . وعليه ألا يجهد نفسه كثيرا فى البداية . فكل المطلوب منه هو أن يلاحظ هذه المظاهر فى الحياة الحقيقية ويختزنها فى ذهنه . كما أنه مطالب بأن يوجه اهتماما خاصا إلى نتائج الإيقاعات المختلفة . وخير ما يبدأ به هو الموسيقى فالإيقاع فى الموسيقى واضح كل الوضوح . إذهبى إلى حفلة موسيقية ، أو استمعى إلى الأرغن الذى يعزفونه فى الشارع إذا فضلت ذلك ، فكلاهما سيؤدى نفس

الغرض . ولكن عليك أن تستمعى بكل كيانك فى استرخاء كامل بحيث تكونين على استعداد للاستجابة لمقاييس الموسيقى المحددة . اندمجى بكل جوارحك فى العواطف التى يثيرها ذلك فى نفسك . ودعى هذه العواطف تتغير مع التغيرات التى تطرأ على الموسيقى . على أن المهم أن يكون استماعك فى انتباه ومرونه . وبعد الموسيقى عليك بالفنون الاخرى ثم بأحداث الحياة العادية .

الفتا : (فى النشوة التى تنتابها دائماً عندما تكتشف أن حاصل جمع واحد وواحد يساوى اثنين) فهمت . فهذا هو ما حدث لى هنا ، على هذا الارتفاع . فقد اندمجت بكليتى فى التغيير الهائل الذى طرأ على الإيقاع هنا بكل هذه السرعة وهذه البراعة .

أنا : وبكل هذا التأثير القوى . . إن الفيل نفسه يترنح تحت تأثير هذا التغيير فليس لك أن تتيهى بذلك .

أنا : هذا لطف كبير منك ياسيدى العزيز، لكن هذا لن يكون آخر آخر ما تقوله لى . لنفرض أنى اكتسبت ، بعد فترة ، الحساسية للإيقاع الموسيقى، فماذا بعد ذاك ؟ وما هو الشىء التالى الذى يجب أن أنمى حساسيتى به ؟

أنا : لقد اكتسبت بالفعل الحساسية اللازمة لقفزة هينة من ارتفاع بضعة آلاف من الأقدام فى الهواء .

الفتاه : أرجوك .

أنا : لقد أصبحت ذات حساسية بإيقاع شوارع «نيويورك». إذ جعلتنى ألهث حتى تكاد تنقطع منى الأنفاس .

الفتاة : لكنى لن أصبح حساسة لمزاحك ، فالإحساس به أمر مزعج، بعض الشىء .

أنا : يؤسفنى أنى خيبت أملك مرة ثانية (وأشك فى أنها جادة فيما تقول) أنت حساسة لمزاحى لأنك غيرت من قوة صوتك وسرعة كلماتك وكمية الاستفهام فى سؤالك ، أى أنك غيرت إيقاعك .

الفتاة : فى يوم من الأيام سأتعلم كيفية المجادلة معك . أما الآن فأرجو أن تقول لى ، ما الذى يجب أن أهتم به بعد أن أستجيب لإيقاع الموسيقى بحرية ويسر ؟

أنا : (تتضرع إلىّ فى رقة بالغة إلى درجة أنى أتبع الوصفة التى كنت أصفها لها وأغير من إيقاعى أنا . فآخذها من يدها وأقودها إلى إلى سور الشرفة)لا تنظرى إلىّ الآن يا صديقتى العزيزة ، أنظرى إلى الفضاء وأصغ بأذنك الداخلية . وستصبح الموسيقى والفنون الأخرى التى تتلوها فى تسلسل طبيعى مجرد طريق مفتوح إلى الكون بأسره . فلا تفقدى أى شىء فيه . أصغ إلى الأمواج تصطخب فى البحر واستغرقى فى تغيير توقيتها السريع بجسمك وعقلك وروحك . تحدثى إلى الأمواج كما كان يفعل « ديموثينيس» ولا تضعفى بعد المحاولة الأولى . دعى معنى كلماتك وإيقاعها يصبح إستمراراً لصوتها الأبدى . انهلى من روحها واشعرى أنك واحدة منها ولو للحظة واحدة ، وبهذا تقدرين على تصوير الأدوار الخالدة فى آداب العالم . وجربى نفس الشىء مع الغابات والحقول والأنهار والسماء ـ ثم استديرى إلى المدينة وحركى

روحك معصوبتها كما فعلت من قبل مع صخبها الخلاق . ولا تنسى المدن الصغيرة الهادئة الحالمة ـ ولا تنسى فوق كل شيء البشر المحيطين بك . أيقظى حساسيتك بالنسبة لكل تغيير فى مظهر وجودهم . وقابلى هذا التغيير دائماً بمستوى عال جديد من إيقاعك أنت نفسك . فهذا هو سر الوجود والمثابرة والنشاط . وهذه هى حقيقة الحياة ـ ابتداء من الصخر الجامد حتى الروح الإنسانية . والمسرح والممثل إنما يدخلان إلى هذه الصورة كجزء منها ليس إلا . . إلا أن الممثل لا يستطيع أن يصور الكل إذا لم يصبح هو جزءاً منه .

الفتاة : (فى تفكير عميق وحزن) لقد كتب على الذل .

أنا : كيف ؟

الفتاة : عند ما أفكر فى كثرة المهام الملقاة على عاتقى خلال الأشهر القليلة القادمة .

أنا : هذا صحيح . لكنك ستعرفين دائماً ماهى « الخطوة التالية » وفى هذا خير عزاء .

الفتاة : إلى حد ما . تحياتى إلى « كيف » . هل نرحل ؟

(ونرحل . ويهبط بنا المصعد إلى أسفل . ويبتلعنا الطريق ـ ونغير نحن من إيقاعنا) .

إنتهى

مطبعة دار التأليف
٨ شارع يعقوب بالمالية بمصر تليفون ٢١٨٢٥